

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
Institute of Culturology
of the National academy of Arts of Ukraine**



**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE:
THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vytkalov***

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 49*
*Issue 49***

**Рівне : РДГУ, 2024
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2024**

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перерестрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б», за спеціальностями: 023 – образотворче мистецтво; 024 – хореографія; 025 – музичне мистецтво; 026 – сценічне мистецтво; 027 – музезнавство. Пам'яткознавство; 034 – культурологія. Згідно зі змінами до наказу № 220 від 12.02.2024 р. до збірника додано нові напрями: 022 – дизайн; 028 – менеджмент соціокультурної діяльності.

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 12 від 5 грудня 2024 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 9 від 26 листопада 2024 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України».

Статті перевіряються на системі антиплагиат «strikeplagiarism», або «Unicheck».

Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Muszkiet Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща); **Виткалов Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музезнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Г. П. – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології НАМУ (голова редколегії); **Андрющенко Т. І.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Український державний університет ім. М. П. Драгоманова (Україна); **Афоніна О. С.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Безугла Р. І.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ (Україна); **Бокотей М. А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, член-кореспондент НАМ України, завідувач кафедри художнього скла, Львівська національна академія мистецтв (Україна); **Виткалов В. Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музезнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна); **Вергунова Н. С.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Дизайн та 3d моделювання» Харківський національний університет міського господарства ім. О. Бекетова; **Гаврилюк С. В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри музезнавства, пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності, Волинський національний університет імені Лесі Українки (Україна); **Гончарова О. М.** – доктор культурології, професор, професор кафедри музезнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Гуменчук А. В.** – кандидат історичних наук, доцент, перший проректор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна); **Горбань Ю. І.** – кандидат культурології, професор кафедри інформаційних технологій, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Герчанівська П. Е.** – доктор культурології, професор, кафедри культурології, НУ Києво-могилянська академія (Україна); **Душний А. І.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна); **Дичковський С. І.** – доктор культурології, професор, Польського Лінгвістичного ун-ту (Poland); **Жукова Н. А.** – доктор культурології, професор кафедри графіки, ВПІ «КПІ ім. І. Сікорського» (Україна); **Зінків І. Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка (Україна); **Кротова Т. Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюму, Київський національний університет технологій та дизайну; **Коваль Л. М.** – доктор технічних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Київська академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука (Україна); **Копієвська О. Р.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Кашшай О. С.** – кандидат мистецтвознавства, в.о. проректора з наукової роботи, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна); **Курдина Ю. М.** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри історії, музезнавства і культурної спадщини, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна); **Кдирова І. О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗ Київської ради «Академія мистецтв ім. П.Чубинського»; **Лагутенко О. А.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтв Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна); **Любарєв В. В.** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри менеджменту та інноваційних технологій соціокультурної діяльності, Український державний університет ім. М.Драгоманова (Україна); **Матоліч І. Я.** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри дизайну «Університет Короля Данила»; **Мартич Р. В.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна); **Майстренко-Василенко Ю. В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. проректора з наукової та творчої роботи, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Україна); **Максимовська Н. О.** – доктор педагогічних наук, професор кафедри менеджменту культури та соціальних комунікацій, Харківська державна академія культури (Україна); **Оборська С. В.** – кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Олійник В. А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, ПВНЗ «Київський університет культури»; **Патик Р. С.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент, професор, ЛНАМ, Вчений секретар Західного центру Національної академії мистецтв України (Україна); **Петрова І. В.** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Петрова О. М.** – доктор філософських наук, професор, головний співробітник ІПСМ АМ України, почесний академік НАМ України (Україна); **Сташевська І. О.** – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна); **Скорик А. Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, Заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського; **Смирна Л. В.** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна); **Совгиря Т. І.** – доктор культурології, професор кафедри режисури та акторської майстерності Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Татарнікова А. А.** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародного гуманітарного університету (Україна); **Шабанова Ю. О.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна); **Жукова Н. А.** – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПІ, «КПІ ім. І. Сікорського» (Україна); **Zukow Walery** – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Toruń, Toruń (Poland); **Фрайт О.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педуніверситет ім. І. Франка (Україна); **Фрідріх А. В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови, РДГУ (PhD Affiliation: Warsaw University, Poland Indiana University, the USA, nonresidential fellowship, U4U, Invited Scholar), редагування англійського тексту анотацій (Україна); **Skuzia Sylwia** – professor UMK, habilitated doctor, Editor-in-chief of series Sport: Language, Society, Culture, Head of the department of Romance Language Nicolaus Copernicus University in Toruń; **Lech Zielinski** – professor, habilitated doctor, Editor-in-chief of the Translation Studies Yearbook. Studies on the theory, practice, and didactics of translation (Rocznik Przekładoznawczy), Editor-in-chief of series Sport: Language, Society, Culture. Head of the Department of German and Japanese and Translation Studies. Nicolaus Copernicus University in Toruń

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 49 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. 659 с.

ISSN 2518-1890

Редагування англійського тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А. В.**

Рецензент: **Панченко В. І.** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка; **Демчук Р. В.** – доктор культурології, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія»; **Фабрика-Процька О.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної українистики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, Україна

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons: Attribution License International CC-BY

Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-культурною спадщиною.

ISSN 2518-1890

УДК477.3 [50]

**НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВІЙНИ: ДО РЕЗУЛЬТАТІВ ПРОВЕДЕННЯ XX
МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «Євроінтеграційні процеси в сучасній
Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір» Замість передмови**

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.829>
sergiy_vsv@ukr.net

Виткалов Володимир – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

Розглядається тематичний ряд чергового випуску фахового науко-метричного збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»; наголошується на провідних напрямках наукового пошуку його авторів; акцентується увага на розширенні тематики досліджень, зважаючи на використання джерельної бази; підкреслюється активізація наукового пошуку, обумовленого станом війни і соціальною активністю його авторів.

Ключові слова: культурно-мистецька практика, історична ретроспектива, війна, наукові дослідження.

Актуальність проблеми. Війна не лише помітно вплинула на всі форми життєдіяльності соціуму, посиливши в ньому психологічну напругу, але й стимулювала зміну його ціннісного ряду, одним з яких є науковий простір, основні параметри якого помітно розширилися і поглибилися. Це підтверджує низка сегментів, серед яких активізація пошуку нових напрямів і форм підготовки фахівців, організаційно-культурна та наукова діяльність, в основі яких з'явилися нові аспекти. Серед таких – консолідація мережі ЗВО і розробка нових параметрів освітньої, організаційно-методичної та наукової діяльності.

У цьому зв'язку XX міжнародна науково-практична конференція (21-22.11.2024 р.), назва якої винесена в заголовок цього матеріалу, організатором якої є кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, стала підтвердженням цих змін.

Загальна кількість учасників цього року складає 463 особи, що представляють 100 ЗВО, наукових установ системи НАНУ, НАМУ, НАПН України (з яких 34 мають статус національних), а також музейних, архівних, спеціалізованих художніх освітніх структур, національних історико-культурних заповідників України ще з 8 країн світу (Греція, Грузія, Казахстан, Катар, Німеччина, Оман, Польща, США). Чимало науково-педагогічних працівників та здобувачів освітньо-наукового ступеня є й представниками низки галузевих інститутів національних університетів України. А все це дає загальну уяву як про напрями наукового пошуку вітчизняних науковців, так і про уподобання їх іноземних колег. І хоча за одним заходом складно робити висновки, тенденції все ж наявні.

Захід демонструє також еволюцію художнього мислення зарубіжних дослідників, що є аспірантами українських ЗВО, їх намагання знайти точки дотику з українським науковим середовищем, спробувати активно вписати власні здобутки в український культурний контекст.

Якісний склад учасників: докторів наук, професорів – 71; кандидатів наук (у т. ч. й PhD), доцентів – 126; аспірантів і докторантів – 74; магістрантів – 90; здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» – 47 осіб. 40 учасників – представники інших країн, що також підтверджує стабільність інтересу до наукових заходів подібного спрямування і певного статусу його організаторів. Демонструє він і майже сформоване коло тих, для кого подібна проблематика становить інтерес та є найбільш перспективною у власній творчій самореалізації.

Ретроспектива наших конференцій: 2014 р. – 369 учасників; 2015 р. – 370; 2016 р. – 429 (5 країн); 2017 р. – 490 (5 країн); 2018 р. – 465 (6 країн); 2019 р. – 539 (6 країн); 2020 р. – 457 (6 країн); 2021 р. – 300 (6 країн); 2022 р. – 399 (5 країн); 2023 р. – 412 учасників (8 країн) є достатньо стабільною, що дає підстави стверджувати, що в процесі проведення цих заходів сформувалося відповідне коло фахівців, яким подібна проблематика є до вподоби і саме вона відповідає профілю їх наукових інтересів. Це можна стверджувати і стосовно того, що певна кількість учасників уже чимало років у рамках наших заходів успішно здійснює апробацію власних наукових досліджень. Принагідно відзначимо, що лише в секції «Європейський культурний простір і українські перспективи» заявлено 69 науковців із Польщі, Греції, Німеччини, Китаю, США, Казахстану та Туркменистану.

Інакше кажучи, проведення подібних заходів для української спільноти засвідчило намагання науково-педагогічних працівників мережі ЗВО України консолідувати власні зусилля на вироблення певних стандартів не лише наукового пошуку, але й освітнього впливу на молодіжне середовище.

Адже в результаті такої дії збільшується кількість укладених угод про співпрацю, виробляються і уточнюються відповідні дослідницькі методики, збільшується кількість міжнародних освітніх програм, у яких беруть участь науково-педагогічні працівники та здобувачі вищої освіти, проводиться чимало лекцій «гостьових» докторів наук, професорів, тобто відбувається помітна інтеграція освітнього простору. Та й для мережі фахових коледжів чи професійних ліцеїв, які нині переживають не кращі часи через низку відомих причин, це також добра нагода знайти спільні точки дотику в освітньому просторі, обмінятися власними методиками, виконати чимало профорієнтаційних сегментів у власній педагогічній практиці.

Для іноземних дослідників конференція стала традиційним заходом, у якому можна оприлюднити власні творчі здобутки, ознайомитися з методологією і методикою організації наукових досліджень в Україні. Адже чимало іноземців, що взяли участь у цій конференції, є здобувачами наукових ступенів у провідних вітчизняних ЗВО Львова, Києва, Сум, Харкова, Одеси, Луцька та ін. і зайвий раз здійснити спробу просування власних художніх здобутків у професійне інокультурне середовище. Тим більше, що матеріали останніх наших заходів це підтверджують повною мірою [2].

Трансформація низки спеціальностей напряму 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки» в Україні, що проводиться останнім часом, також актуалізує об'єднання спільних зусиль на вироблення відповідних стандартів фахової підготовки, адже постійні видозміни навчальних планів та освітніх програм без конкретного хоча б гіпотетичного зразка, не дають змоги зосередитися на професіоналізації навчання, стабільності освітнього простору та його методичного забезпечення.

Захід виявився позитивним ще й тому, що засвідчує швидку еволюцію вищої школи, помітну у безлічі її сегментів: зміні назв структурних підрозділів ЗВО, тематиці наукового пошуку, проблематиці обговорень, формах донесення інформації тощо. Та й перебування значної кількості українських науково-педагогічних працівників за межами країни, надало широкі можливості ознайомлення з інокультурним досвідом, адже значна їх кількість знайшла себе у тамтешніх університетах чи науково-дослідних структурах і має власний погляд на систему організації наукового та освітнього простору й в Україні.

Та й тематика виступів також змінилася. Адже поряд із традиційною, що чимало років професійно розробляється у наших ЗВО, апробаційні статті якої регулярно публікуються навіть у наших збірниках, з'явилася нова: «Євроінтеграційні процеси в сучасній українській музиці академічної традиції» (О.Соломонова), «Трактування високого жіночого голосу в операх Го Веньцзиня як специфічний синтез китайської та європейської традицій» (Чжан Ке), «Баритонові амплуа як форма професіоналізму сучасного вокаліста у світлі суспільствознавчих наук: вектори трактувань та семантична ємність» (Чжан Цзулян), або: «Митарство нації крізь призму бурлескної травестії в поемі «Енеїда» І.Котляревського» (Н.Цимбаліста), «Ілюзія кордонів: новітні форми міжкультурного діалогу в чесько-українській музичній спільноті після 2022 року» (О.Наумова), «Культурно-міфологічна інтерпретація маршу Є.Пригожина українськими ЗМК» (О.Довганик), «Гумор як механізм психологічної адаптації під час війни: порівняльний аналіз переваг у виборі жартів серед українців у 2022 та 2024 років» (О.Авдєєв), чи інші: «Екологічна ідентичність у системі культурних практик: способи артикуляції та сучасні виклики» (О.Сминтина), «Музейна «творчість» як чинник національної самоідентифікації України» (І.Остафійчук), «Національна ідентичність в епоху штучного інтелекту: проблеми формування проєктної культури» (О.Борисенко). Сюди можна додати й не менш актуальну: «Методологічні підходи до організації соціально-емоційного навчання в закладах вищої освіти України» (Т.Скорик), чи «Програмне забезпечення як інструментарій для об'єднання навичок аніматора, дизайнера та програміста» (М.Яців), або, як підсумкове, що засвідчує коригування наукового пошуку дослідників різних систем – «Патріотична тематика опору війні у вокальній творчості композиторів Китаю першої половини ХХ ст. – співмірність та актуалізація у світовому сьогоденні» (Лю Сінъяо) [2].

У перший день роботи конференції (онлайн, 11.00-18.30) в ній взяли участь 82 НПП (виступили 39 переважно докторів наук із Польщі, Італії, Катару, Казахстану, Німеччини, Австрії, Ізраїлю, України), чиї доповіді викликали жваву дискусію. Серед них – доктори наук, професори: І. Петрова (Німеччина), Н. Кочубей (Італія), І. Зінків, О. Олійник, Н.Дика (ЛНМА ім. М. Лисенка), О. Соломонова (НМАУ ім. П. Чайковського), В. Панченко (КНУ ім. Т. Шевченка), І. Лиман (Бердянський ДПУ), А. Татарникова (МГУ, Одеса), С. Холодинська (Приазовський держ. технічний університет), Н. Тимчук (НаУ «КМА»), Г. Карась (Прикарпатський НУ ім. В. Стефаника), Л. Датцко (ЛНАМ), О. Гончарова (КНУКіМ), Л. Кравченко (ПНПУ ім. В. Короленка), С. Гаврилюк (ВНУ ім. Лесі Українки), О. Афоніна (НАКККіМ), М. Чикарькова (Чернівецький НУ ім. Ю. Федьковича), О. Войтович (ЛНАМ), І. Кдинова, Ю. Антипенко, С. Лазарев (КЗВО «Академія

мистецтв ім. П. Чубинського»), Т. Корнішева (Херсонський держуніверситет, Івано-Франківськ), Ю. Сабадаш, Ю. Нікольченко (Маріупольський держуніверситет (Київ), К. Рисулов (Казахський національний ун-т мистецтв), М. Шатрова (РДГУ) і ін.

У другий день у конференц-залі кафедри в режимі реального часу та онлайн обговорення продовжилися, зокрема й з розлогою доповіддю «Звукозаписи» Шевченкіани в українській діаспорі: композиторські та виконавські виміри: до 210 річниці від дня народження Т.Шевченка» виступила доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального виконавства ДВНЗ «Прикарпатський НУ ім. Ю. Федьковича» – В. Дутчак.

До участі у цьому заході заявлено і групу НПП РДГУ, зокрема докторів наук, професорів: Р. Павелків, О. Петренко, І. Панчук, Г. Пустовіт, О. Пелех та чимало НПП і здобувачів в/о різних рівнів художніх спеціальностей, а також професіоналів-практиків: Т. Самсонюк (КЗ «РОКМ»), Р. Алексіюк (фаховий коледж НУВГіП), Ф. Васечко (КЗ «Рівненський ОЦНТ»), Т. Підцерковна, О. Волошина (фаховий коледж культури і мистецтв, м. Дубно).

Зважаючи на факт участі у заході здобувачів вищої освіти, виступи відомих фахівців стали ще одним сегментом розширення освітнього простору – у формі доповідей «гостьових» докторів наук, професорів, які лише розширюють уяву про потенційні можливості сучасної вищої школи.

Відтак, для РДГУ, в особі його конкретної кафедри, створення освітнього консорціуму з 22 ЗВО провідних університетів і академій України напрямів 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», надає широкі презентаційні можливості в багатьох його формах:

Із 2022 року в цих заходах беруть участь й чимало науково-педагогічних працівників та здобувачів різних освітніх ступенів з України, що тимчасово знаходяться в Португалії, Ізраїлі, Італії, Австрії та ін. країнах і саме вони надають оригінальну інформацію стосовно трансформації їх ціннісного ряду, порівняльних характеристик дослідницького пошуку чи його інструментарію. І їх повернення, будемо сподіватися, в Україну також стимулюватиме зміну алгоритму організації освітнього процесу в конкретному ЗВО.

За результатами проведення конференцій традиційно друкується два наукові збірники: *«Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»* (фаховий категорії «Б» за напрямками (спеціальностями) 022 «Дизайн», 023 «Театральне мистецтво», 024 «Музичне мистецтво», 025 «Образотворче, декоративно-прикладне мистецтво. Реставрація», 026 «Хореографічне мистецтво», 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» та 034 «Культурологія»), який, за даними пошукової системи Open Ukrainian Citation Index (OUCI) і бази даних наукових цитувань, що надходять від усіх видань та використовують сервіс Cited-by від Crossref і підтримують Initiative for Open Citations, посідає 6 сходинку за кількісним та якісним показником напряму 02 «Культура і мистецтво» в Україні. Збірник індексується в 10 міжнародних науко-метричних базах, та альманах наукового товариства *«Афіна» «Актуальні питання культурології»*, що має тотожну репрезентацію у міжнародних науко-метричних базах.

Таким чином, проведення цієї конференції вкотре засвідчило високий статус наукової діяльності в параметрах сьогодення, намагання вітчизняними і зарубіжними дослідниками опанувати новий культурний досвід, виявити власні точки дотику у спільній розробці наукової проблематики.

Стосовно ж структури збірника, то вона залишається незмінною. Традиційно найбільш об'ємними є розділи «Культурологія» та «Мистецтвознавство». При цьому в кожному з них є низка статей, підготовлених декількома авторами. Постійно збільшуються і тематично поглиблюються й розділи «Дизайн» та «Менеджмент соціокультурної діяльності», підтверджуючи актуальність цих напрямів у науковому просторі. Відмінністю цього випуску є також збільшення наукових презентацій аспірантів (докторантів).

Оригінальністю бачення вирізняються й наукові розвідки молодих дослідників-аспірантів КНУ ім. Т. Шевченка (А. Барняк, М. Коробко), зміст яких – культурні символи крізь призму кінематографу, зокрема двоїста природа вина, що робить його універсальним кінематографічним елементом у характеристиці людські культури; та НаУ «Києво-Могилянська академія» (Т. Мосякіна), спрямовані на дослідження впливу теорії ікони на філософську думку стосовно цінності кожної особистості й прав людини, як характерної складової європейської цивілізації; та, відповідно, культурно-міфологічну інтерпретацію дій Є. Пригожина українськими ЗМК (О. Довганик); КНУКіМ-КУК (Т. Калабура), предметом дослідження якого є «цифрова» культура харчування, в яких помітно бажання вийти за межі буденної проблематики та спробувати віднайти новий ракурс у дослідженні, здавалося, традиційних тем.

У збірнику представлено й ґрунтовні праці наших постійних авторів, методологія наукового

пошуку яких вже сформована і демонструє розмаїття підходів у дослідженні нового інформаційного поля (О. Гончарова, І. Зінків, Н. Максимовська, В. Маслак, О. Олійник, О. Тур, С. Холодинська). Утім, й наукові розвідки аспірантів також засвідчують сформованість останніх як професійних дослідників. Згадаємо, до прикладу, статті О. Авдєєва, Д. Бондара, Р. Довганича, Р. Гасанова, І. Стеценко-Єршової, О. Коржова, О. Чеботар, Н. Шевченко і ін.

До особливостей цього випуску можна віднести й поглиблення інформаційної бази наукового пошуку, розширення практики використанні іноземних джерел, підготовка праць іноземною мовою, що свідчить про ефективність євроінтеграційних процесів, опанування новими методиками наукового пошуку (О. Гончарова, У. Граб, Л. Назар, О. Олійник, Д. Шевченко). Загалом цей випуск є черговою демонстрацією творчого потенціалу вищої школи країни, її широкої міжкультурної комунікації, свідченням чого є збільшення дослідників-іноземців в українських ЗВО та розробка вітчизняними педагогами загальноєвропейських культурно-мистецьких проблем.

Список використаної літератури:

1. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Вип. 49. Рівне : ФОП «А.Брегін», 2024.
2. Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір програма XX Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне : РДГУ, 2024, 44 с.

References

1. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 49. Rivne : FOP «A.Brehin», 2024.
2. Yevrointehratsiini protsesy v suchasni Ukraini v chas viiny: osvithni i kulturno-mystetskyi vymir prohrama XX Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii. Rivne : RDHU, 2024, 44 s.

UDC 477. 3 [50]

SCIENTIFIC AND RESEARCH ACTIVITIES IN WAR CONDITIONS : TO THE RESULTS OF THE 20TH INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE «European Integration Processes in Modern Ukraine in Time of War: Educational and Cultural and Artistic Dimension» Instead of a Preface

Vytkalov Serhii – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne
Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities

The thematic series of the next edition of the professional scientific and metric collection «Ukrainian culture: past, present, development paths» is analyzed; the leading directions of scientific research of its authors are emphasized; emphasis is placed on expanded research topics, taking into account the use of the source base; the intensification of scientific research due to the state of war and the social activity of its authors is emphasized.

Key words: cultural and artistic practice, historical retrospective, war, scientific research.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

НАПРЯМ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»
Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE
IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 780.6:681.818.5:681.818.1+903'16

ТРИПІЛЬСЬКІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ ДОБИ ЕНЕОЛІТУ :
РІЗНОВИДИ ТА ОБРЯДОВО-РИТУАЛЬНІ ФУНКЦІЇ

Ольга Олійник – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0000-0002-4363-0200>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.830>
oola5064@gmail.com

Стаття присвячена вперше здійсненій спробі вивчення трипільських духових інструментів V – III тисячоліття до н. е. На основі аналізу морфології викопних інструментів та зображень на антропоморфній пластиці й кераміці виділено п'ять їх різновидів. Визначено їх обрядово-ритуальні функції і значення в духовній культурі раннього, середнього та пізнього етапів існування Трипільської цивілізації.

Ключові слова: музична археологія, Трипільська цивілізація, духові інструменти, систематика Горнбостеля-Закса.

Постановка проблеми. Трипільська цивілізація є одним із найяскравіших явищ давніх землеробських суспільств доби енеоліту Європи. Вона існувала понад дві тисячі років на теренах України, а також Молдови та Румунії, де вона має назву «Культура Кукутень».

Вивчення духових інструментів Трипільської цивілізації та їх значення в духовній культурі ще не ставало предметом окремого інструментознавчого дослідження. Відомості про знахідки духових інструментів уміщено виключно в публікаціях археологічних розкопок, тому залишаються невідомими музикознавцям.

Мета статті – увести до міжнародного наукового обігу невідомі широкому загалу археологічні артефакти та іконографічні джерела, а також здійснити інструментознавчий аналіз морфології трипільських духових інструментів за міжнародною систематикою музичних інструментів Горнбостеля-Закса та визначити їх функції в обрядово-ритуальних практиках.

Виклад дослідницького матеріалу. Під час розкопок ранньотрипільських поселень, датованих 4700–4600 рр. до н. е. (етап А) зрідка трапляються знахідки фаланг пальців бика з пробитими з одного боку отворами (рис. 1). Зазвичай їх визначають як свистки. В Україні ці духові інструменти відомі в археологічних культурах від доби палеоліту [8; 19–20]. За систематикою Горнбостеля-Закса вони належать до класу *посудинних флейт без пальцевих отворів* (421.221.41) [21; 26], оскільки мають закритий корпус, на зразок посудини і лише один вдувний отвір. Їх знайдено на ранньотрипільських поселеннях у Луці-Врублевецькій (рис. 1а) [1; 60], Ленківцях (рис. 1 б) [19; 86], Бернове-Лука (рис. 1 в) [10; 57], а також у Путінештах (рис. 1 г) [5; 63] та Солончених I (Молдова) [6; 11].

Прийнято вважати, що посудинні флейти були сигнальними інструментами або вабиками. Однак існує думка, що крім суто утилітарного призначення, вони також використовувались в обрядах [15; 162, 14; 24–26]. У трипільців посудинні флейти, виготовлені з фаланги тварини, також могли мати магічне значення і використовуватися в обрядах. Як зазначала Н. Бурдо, дослідниця духовної культури трипільців, «магічну силу мали різні предмети, виготовлені з кісток певних тварин <...>. За законами магії будь-які властивості речовини, з якої виготовлено предмети, могли перейти й на нього» [3; 44]. Бик у трипільців пов'язаний з Великою Богинею, тому річ, виготовлена з його кісток, набувала магічних властивостей. Це означає, що флейта, виготовлена з фаланги бика, належала до магічних музичних інструментів. Це припущення підтверджує знахідка двох посудинних флейт із фаланг бика у святилищі в Луці-Врублевецькій, а також виявлений там же череп бика, який С. Бібіков пов'язує «з колом ідей культового порядку» [1; 57].

Образ бика у трипільській культурі мав важливе сакральне значення і втілювався у пластиці та на кераміці. У всіх давньосхідних культурах (Шумер, Вавілон, Ассирія, Індія, Іран) головним символом могутності вважали бика. Він втілював чоловічий початок і вважався ієрофанією небесного бога [3; 101–102]. Відомо, що жертвопринесення бика було поширене серед багатьох народів світу і пов'язувалося із

відродженням. У давньоіранських обрядах, присвячених богу Мітрі, йому приносили в жертву бика. Уважалося, що з крові бика виростають рослини; вона примножує родючість та надає життєдайної сили [17; 157]. На мітраїстських барельєфах збереглися зображення жертвовного бика, з хвоста якого виростають колоски. Н. Бурдо вбачає у цій сцені безпосередню аналогію трипільським зображенням тварин на розписному посуді, у яких замість хвоста зображено колос [3; 68].

Можливо, що подібний ритуал – принесення в жертву бика – відбувався в святилищі у Луці-Врублевецькій. Зазначимо, що на тому ж святилищі виявлено одразу три музичні інструменти – калатальце витягнуто-овальної форми, що символізувало зерно [9; 19] та дві посудинні флейти, які за принципом *pars pro toto* (частина замість цілого) втілюють образ бика. Відомо, що в основу етнокультурної класифікації покладено протипоставлення чоловічий/жіночий початок. Калатальця належать до «жіночих» інструментів. Їх порожнистий корпус сприймається як аналог природних порожнин, заглиблень у землі і доволі буквально сприймаються як жіноче лоно, а тертя кульок всередині усвідомлюється як акт творення [18; 32]. Таким чином, символічна форма трьох музичних інструментів зі святилища у Луці-Врублевецькій, що супроводжували ритуал, їх звучання, втілювали ту ж саму ідею відродження жертви та відтворення родючості землі.

Кінцем середнього та початком пізнього етапів (3600–3200 рр. до н. е., етап ВП – СІ) розвитку трипільської культури датовано фрагменти двох посудинних флейт, виготовлених із глини у формі птахів (рис. 2) [20; 43]. Фрагмент першої флейти знайдено у 1920–1930-х рр. на Уманщині (пункт знахідки невідомий [20; 53]. Другий фрагмент знайдено археологом В. Козловською ще у 1916 році на трипільському поселенні біля с. Сушківка (Черкаська обл.) [20; 53].

Від першої флейти збереглася більша частина корпусу у вигляді птаха, а від другої – лише вдувний отвір у вигляді хвостика птаха. Нижня частина збереженого корпусу має підтрикутну форму. Тулуб від ніжки помітно розширений і витягнутий у довжину. Верх спинки та лівий бік частково збиті. На грудці з обох боків вирізано два невеликих круглих отвори. Хвостик відбитий. Нижче від місця, де розташовувався хвостик, на корпусі знаходиться навскісно вирізана овальна ямка. Від другої посудинної флейти зберігся лише невеличкий фрагмент тулуба в місці його переходу у хвостик. На ньому збереглися два маленьких отвори. Очевидно, що на протилежній частині тулуба, навпроти, було ще два таких отвори. Хвостик, який правив за вдувний отвір, має сплющено-конічну форму. Його верхня частина частково збита.

Наявність ігрових отворів на фрагментах корпусів та вирізи овальної форми (свистковий отвір) під вдувними отворами свідчать, що ці інструменти належать до різновиду *посудинних флейт із бічними отворами* (індекс 421.221.42) [21; 26]. Це окарина. Подібні інструменти різних форм відомі з археологічних розкопок та існують дотепер у багатьох народів світу під різними назвами. У Західній Європі цей інструмент відомий з XIX ст. під назвою «окарина», що у перекладі з італійської означає «гусенятко». В Україні за характерне звучання, що імітує спів птахів, особливо зозулі, цей інструмент отримав назву «зозуля», «зозулиця». З етнографічних джерел відомо, що ще на початку XX ст. на свято Миколи (9 травня) відбувався обряд «хрещення зозулі». Після певних ритуальних дій «зозулю» закопували в землю. Дослідники вважають, що цей обряд є реліктом давніх аграрних язичницьких обрядів жертвопринесення землі [16; 200, 204]. Глиняні свистунці уважались оберегами. Ними супроводжувалися відправлення майже всіх землеробських культів, релігійних свят, для яких суттєвим було «забезпечення ритуальної чистоти середовища виконання обряду» [12; 265].

Починаючи від середнього етапу Трипілля, в інструментарії трипільців з'являються кістяні відкриті обертонові флейти. Подібні інструменти відомі в багатьох народних традиціях, зокрема в Україні. Спосіб видобування звуку був таким. За допомогою різної сили вдунання повітря виконавець видобував з інструмента обертонову серію звуків, а закриваючи нижній отвір – ще й додаткові тони.

Середнім етапом Трипілля – 4600–4300/4200 рр. до н. е. датована флейта, знайдена в Путінештах (Молдова) (рис. 3 а). За систематикою Горнбостеля-Закса вона належить до *поздовжніх обертонових флейт без бічних отворів* (індекс 421.111.11) [21; 25]. Пізнім етапом Трипілля – серединою IV – серединою III тис. до н. е. датовано дві флейти, виготовлені з трубчастих кісток тварин. Одна з них походить із розкопок пізньотрипільського поселення поблизу с. Маяки (Одеської обл.) (рис. 3 б). Вона також належить до відкритих поздовжніх обертонових флейт без бічного отвору.

Інший різновид пізньотрипільської флейти знайдено в могильнику поблизу с. Вихватинці (Рибницький р-н, Молдова) (рис. 3 в) [13; 98–103]. Зберігся лише фрагмент інструмента. На корпусі, нижче вдувного отвору, розташований акуратно просвердлений вертикальний свистковий отвір. За систематикою Горнбостеля-Закса ця флейта належить до *відкритих поздовжніх обертонових флейт із свистковим отвором* (індекс 421.111.12) [21; 25]. Подібні інструменти відомі ще з доби палеоліту [8; 20–21]. Вихватинський могильник датований серединою IV – серединою III тис. до н. е.

Очевидно, ці флейти також використовувались під час обрядів. На це вказує унікальне

зображення двох сцен колективних жіночих ритуальних танців, що збереглися на розпису амфори, датованої пізнім етапом Трипілля (3600 р. до н. е.) (рис. 4 а,б) [2; 234]. Цю амфору знайдено на пізньотрипільському поселенні Кирилень III на території міста Синжерей (Молдова) [2; 227].

В обох сценах у дуже стилізованому вигляді зображено жінок, що танцюють. Їх тулуби мають бітрикутну форму, що нагадує пісковий годинник. Довгі шії завершуються зображенням голів у профіль, обернених праворуч. Надзвичайно довгі та стрункі ноги фігур передано двома прямими лініями, що завершуються стопами, оберненими також праворуч. Шії танцюристок обвиті вертикально орієнтованими S-подібними стрічками, один кінець з якої торкається їх шії, а другий – голови. У такий спосіб давній художник у стилізованій формі зобразив руки жінок у позі танцю: одна, зігнута у лікті рука піднята до голови, а друга – зігнута у лікті і спирається на талію. Подібні характерні танцювальні позиції відомі із зображень на трипільсько-кукутенській кераміці. На думку археолога В. Бікбаєва, S-подібне зображення рук, що нагадують змії, свідчить про існування культу змії у кукутен-трипільців на пізньому етапі їх розвитку, а представлена в сцені поза рук могла імітувати рухи змії. Також автор вказує на зв'язок зображеного танцю з поклонінням Богині, однією з утілень якої була змія, та чотирьох змії, зображених хвилястими лініями поряд з тваринами, розташованими нижче танцюристок у першій сцені [2; 239] (рис. 4 а).

Найбільший інтерес для нас становить друга сцена групового ритуального танцю, який виконують сім учасниць (рис. 4 б). Всі фігури намальовані в тому ж геометричному стилі, що й у першій сцені, але відрізняються від попередніх значно більшими розмірами, а це може вказувати на їх особливий статус. У п'яти фігур (зліва направо: першої, другої, третьої, п'ятої та шостої) руки мають S-подібну форму, як у першій сцені. Лише у четвертій та шостій фігур вони відрізняються. Шоста фігура у відведеній вбік руці, майже горизонтально, тримає предмет, який подібний на тонку паличку. В. Бікбаєв припускає, що це міг бути посох або флейта, оскільки танці без музичного супроводу – співів та гри на різних інструментах – невідомі [2; 245]. Четверта фігура є центральною в цій сцені і втілює головного персонажа [2; 245]. Її руки дугоподібно зігнуті та підтримують перед обличчям або над головою великий предмет підтрикутно-овальної форми. Через ушкодження малюнок в цьому місці, його визначення не є однозначним. Серед наведених В. Бікбаєвим предметів у руках головного персонажа це могли бути керамічна посудина, зображення повного Місяця або шаманський бубен [2; 245].

Зображені на амфорі сцени, на думку В. Бікбаєва, втілюють обряди весняно-літнього циклу. Автор наводить переконливі аргументи зв'язку амфори та зображених на ній сцен танців із культом «богині-володарки звірів. Ця богиня була місцевим прообразом грецької Артеміди», яка особливо шанувувалась носіями культури пізнього етапу Кукутен-Трипілля [2; 248]. У Давній Греції Артеміда втілювала Богиню-Матір, плодючість та покровительку всього живого на Землі. Про значну роль цієї богині свідчать її зображення на мальованій кераміці більш раннього періоду, де вона постає як Велика Богиня – покровителька тварин, рослин, плодючості, а також як Місячна богиня [2; 247]. Враховуючи значення, яке мали барабани в духовній культурі трипільців та їх зв'язок із культом Великої Богині [7; 147–153], можна припустити, що в руках центрального персонажа сцени міг бути зображений барабан.

У трипільців існували також інші різновиди духових інструментів. Серед антропоморфної пластики трапляються фігурки чоловіків, які тримають у руках предмет у формі валика. Існує думка, що це зображення жезла в руках вождя [4; 183].

Руки фігурок показані так, ніби вони однією рукою чи обома тримаються (або спираються) на короткий жезл (рис. 5 а). Лише на двох фігурках довгий валик із поперечними рисками розташований майже біля головок, які не збереглися (рис. 5 б). Положення рук цих фігурок є типовим для тримання деяких різновидів духових інструментів (рис. 5 в).

У визначенні різновиду, до якого належать ці інструменти, допоможуть прокреслені на них поперечні риси. У народній практиці до нашого часу зберігся дуже давній спосіб виготовлення дерев'яних духових інструментів. Заготовку потрібної форми розколюють поздовж і вибирають серцевину, потім з'єднують дві половинки і скріплюють їх, обмотуючи навколо вивареною корою або очеретом (рис. 5 г). Це робить інструмент схожим на стилізоване зображення змії (рис. 5 д). Подібні духові інструменти дотепер існують у музичному інструментарії народів Європи, зокрема, й українців Це – трембіти, лігави та дерев'яні труби менших розмірів. За систематикою музичних інструментів Горнбостеля-Закса вони належать до поздовжніх труб (індекс 423.121.11) [21; 27].

Крім жезлів та духових інструментів, прокресленими рисками вкриті також руки фігурок (рис. 5 б). Можливо це «зміїне» оздоблення вказує на конкретний персонаж, який втілюють ці фігурки. Це – Змії. Він представлений в багатьох міфологіях і пов'язувався з плодючістю, землею, жіночою відтворюючою силою, водою, а також із чоловічим запліднюючим початком.

Труби, як і кістяні музичні роги, виготовлені з бивнів слонів або рогів турів, у багатьох народів світу з

давніх часів асоціювались із чоловічою силою та ідеєю родючості. Їх надзвичайно потужні та різкі звуки ототожнювались із голосами зооморфних богів або міфологічних істот. Наприклад, розтруби кельтських військових труб-карніків виготовлялися у вигляді голів зміїв-драконів. Очевидно, труби, зображені на трипільських статуетках, враховуючи їх масивні розміри, продукували доволі потужні звуки, що асоціювалися з голосом Змія. Прокреслені лінії на руках фігурок, жезлах та музичних інструментах дають підстави ідентифікувати ці антропоморфні фігурки як втілення образу Змія. Він був тісно пов'язаний з культом Богині-Матері, про що свідчать численні зображення жіночих та зміїних атрибутів. Таким чином, знаковий контекст – труба як символ могутності Змія, його сакральний голос та жезли, оздоблені у тій самій «змійній» символіці, втілювали ідею родючості. Культове значення Змія в якості символу родючості, є однією з найхарактерніших рис ранньої міфологічної символіки землеробських культур Європи VI–IV тис. до н. е. У багатьох народів світу існують міфи про творення світу від сакрального зв'язку Богині та Змія. Це дає підстави припускати, що труби використовувалися в ритуалах, присвячених Великій Богині-праматері.

Отже, на основі інструментознавчого аналізу виділено п'ять різновидів духових інструментів. Вони існували на різних етапах розвитку Трипільської цивілізації і використовувались в магічних та аграрних обрядах і ритуалах. Семантична інтерпретація форми та орнаменту засвідчує їх зв'язок із міфологічними образами. Аналоги подібних різновидів духових інструментів дотепер існують в традиційному інструментарії народів Європи.

Ілюстрації



Рис. 1. Посудинні флейти без пальцевих отворів: а – Лука-Врублівецька; б – Ленківці; в – Бернове-Лука; г – Путинешти.

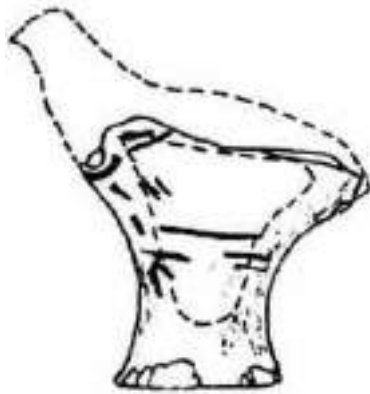


Рис. 2. Керамічна посудинна флейта (окарина) 3600–3200 рр. до н. е.

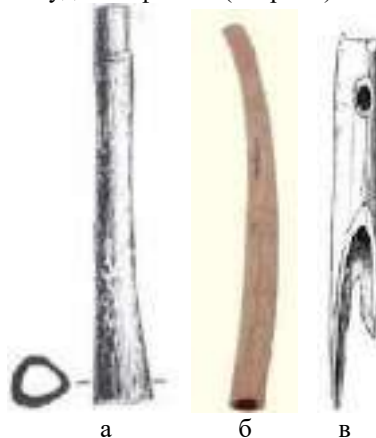


Рис. 3. Відкриті поздовжні обертонові флейти IV – III тис. до н. е.: а – Путинешти (Молдова); б – с. Маяки (Одеська обл.); в – с. Вихватинці (Молдова).

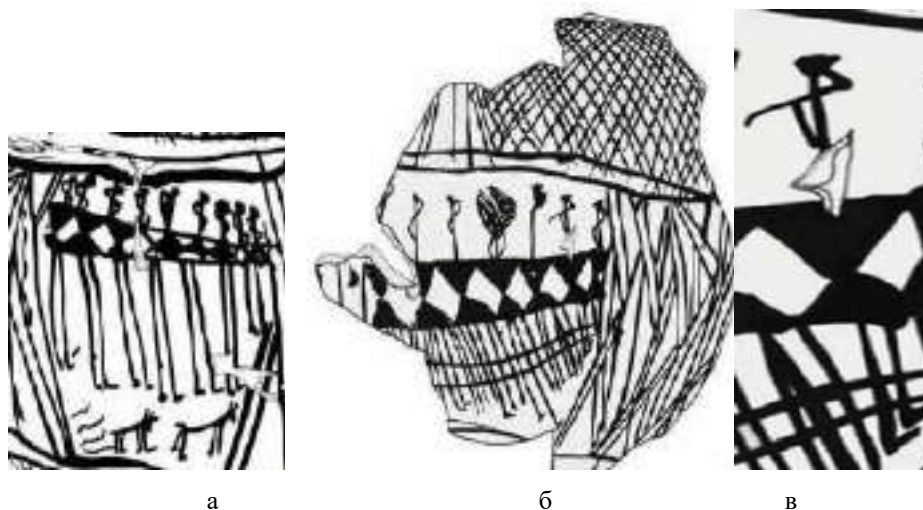


Рис. 4. Фрагменти розписів амфори (3600 р. до н. е.): а, б – сцени ритуального танцю жінок; в – фігурка флейтистки.

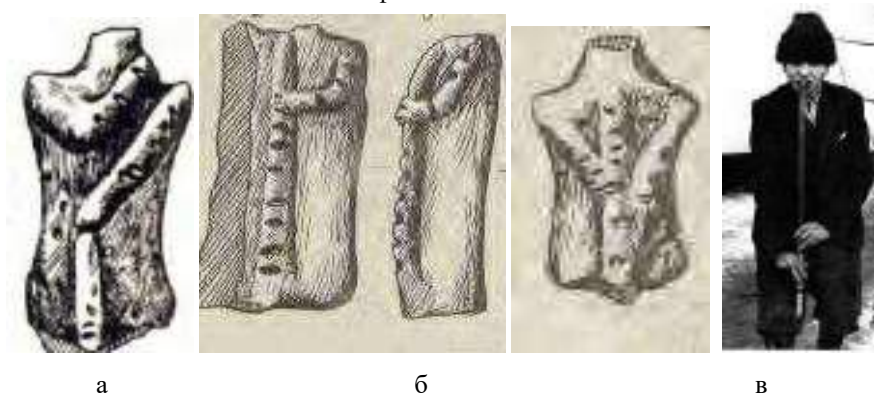


Рис. 5. а – фігурка з жезлом; б – трипільські поздовжні прямі труби; в – народний музикант; г – традиційна технологія виготовлення дерев'яних духових інструментів; д – труба як стилізоване зображення змії.

Список використаної літератури

1. Бибииков С. Н. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевская на Днестре. *Материалы и исследования по археологии СССР*. № 38. Москва-Ленинград : Изд-во АН СССР, 1953. С. 5 – 408.
2. Бикбаев В. М. Расписная амфора со сценами ритуальных танцев из позднетрипольского поселения у села Кирилень (район Сынжерей, Молдова). *Культурные взаимодействия. Динамика и смыслы. Сб. ст. в честь 60-летия И.В. Мандзуры*. Кишинев, 2016. С. 227–253.
3. Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ : Наш час, 2008. 296 с.
4. Відейко М. Ю. Шляхами трипільського світу. Київ : Наш час, 2007. 296 с.
5. Маркевич В. И. Исследования молдавской археологической экспедиции в 1970–1971 гг. *Археологические исследования в Молдавии в 1970–1971 гг.* Кишинев : Штиница, 1973. С. 52–78.

6. Мовша Т. Г. Глинобитное жилище раннетрипольского поселения Солончены I. *Известия Молдавского филиала АН СССР*. Кишинев : Гос. изд-во Молдавии, 1955. № 5 (25). С. 5–13.
7. Олійник О. Музично-інструментальна культура Трипільської цивілізації (до питання реконструкції). *Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник*. Вип. 22. Одеса : Астропринт, 2016. С. 147–156.
8. Олійник О. Різновиди пізньопалеолітичних духових інструментів у первісній музично-інструментальній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 44. Рівне : РДГУ, 2023. С.18–29. <https://doi.org/10.35619/ucrm.vi44.597>.
9. Олійник О. Морфологія і семантична інтерпретація трипільських керамічних ідіофонів овально-витягнутої форми та антропоморфної форми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 48. Рівне : РДГУ, 2024. С.16–28. DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk/v48i.744>.
10. Пассек Т. С. Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестровья. *Материалы и исследования по археологии СССР*. № 84. Москва-Ленинград : Изд-во АН СССР, 1961. С. 5–203.
11. Погожева А. П. Антропоморфная пластика Триполья. Новосибирск : Наука, 1983. 145 с.
12. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. Київ : Молодь, 1993. 408 с.
13. Розенфельд И. Г. Выхватинский могильник по раскопкам 1951 года. *Краткие сообщения института истории материальной культуры*. Вип. 56. 1954.
14. Сериков Ю. Б. Музыкальные инструменты древности. *Уфимский археологический вестник*. 2008. Вип. 8. С. 24–27.
15. Сидоров В. Манок – музыкальный инструмент эпохи неолита. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. ст. и материалов в 2-х ч. Ч. I. Москва : Сов. композ., 1987. С. 157 – 163.
16. Соколова Б. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов: XIX – начало XX века. Москва : Наука, 1979. 287 с.
17. Топоров В. Н. Митра. *Мифы народов мира*. Энциклопедия в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Сов. энцикл., 1992. Т. 2. К–Я. 719 с.
18. Цивьян Т. В. Язык: тема и вариации, Избранное. В 2-х кн. / отв.ред. В. Н. Топоров. Кн. 2: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор Поэтика. Москва : Наука, 2008. 390 с.
19. Черниш К. К. Ранньотрипільське поселення Ленківці на середньому Дністрі. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 107 с.
20. Якубенко О. О. Трипільські статуетки птахів у збірці НМІУ. *До 100-річчя Національного музею історії України. Матеріали наук.-практ. конф., присвяченої Міжнародному дню музеїв (1997)*. Київ, 1998. С. 42–59.
21. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3–29. URL: <http://www.jstor.org/stable/842168>.

References

1. Bibikov S. N. Rannetripol'skoye poseleniye Luka-Vrublevetskaya na Dnestre. *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR*. № 38. Moskva-Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1953. S. 5–408.
2. Bikbayev V. M. Raspisnaya amfora so stsenami ritual'nykh tantsev iz pozdnetripol'skogo poseleniya u sela Kirilen' (rayon Synzherey, Moldva). *Kul'turnyye vzaimodeystviya. Dinamika i smysly. Sb. statey v chest' 60-letiya I.V. Mandzury*. Kishinev, 2016. S. 227–253.
3. Burdo N. Sakral'nyy svit trypil's'koyi tsyvilizatsiyi. Kyiv : Nash chas, 2008. 296 s.
4. Videyko M. YU. Shlyakhamy trypil's'koho svitu. Kyiv : Nash chas, 2007. 296 s.
5. Markevich V. I. Issledovaniya moldavskoy arkheologicheskoy ekspeditsii v 1970–1971 gg. *Arkheologicheskiye issledovaniya v Moldavii v 1970–1971 gg.* Kishinev : Shtinita, 1973. S. 52–78.
6. Movsha T. G. Glinobitnoye zhilishche rannetripol'skogo poseleniya Soloncheny I *Izvestiya Moldavskogo filiala AN SSSR*. Kishinev : Gosudarstvennoye izdatel'stvo Moldavii, 1955. № 5 (25). S. 5–13.
7. Oliynyk O. Muzychno-instrumental'na kul'tura Trypil's'koyi tsyvilizatsiyi (do pytannya rekonstruktsiyi). *Muzychne mystetstvo i kul'tura. Naukovyy visnyk*. Vyp. 22. Odesa : Astroprynt, 2016. S. 147–156.
8. Oliynyk O. H. Riznovydy pizn'opaleolitychnykh dukhovyykh instrumentikh u pervisniy muzychno-instrumental'niy kul'turi Ukrayiny. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Naukovyy zbirnyk*. Rivne : RDHU, 2023. S.18–29.
9. Oliynyk O. Trypil's'ki keramichni idiofony-kalatal'tsya: morfolohiya ta semantychna interpretatsiya. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: naukovyy zbirnyk*. Vyp. 48. Rivne : RDHU, 2024. S.16–28. DOI:<https://doi.org/10.35619/ucpmk/v48i.744>.
10. Passek T. S. Rannezemledel'cheskiye (tripol'skiye) plemena Podnestrov'ya. *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR*. № 84. Moskva; Leningrad : Izd-vo AN SSSR, 1961. S. 5–203.
11. Pogozheva A. P. Antropomorfная пластика Tripol'ya. Novosibirsk : Nauka, Sibirskoye otdeleniye, 1983. 145 s.
12. Poshyvaylo O. Etnohrafiya ukayins'koho honcharstva: Livoberezhna Ukrayina. Kyiv : Molod', 1993. 408 s.
13. Rozenfel'd I. G. Vykhatynskiy mogil'nik po raskopkam 1951 goda. *Kratkiye soobshcheniya instituta istorii material'noy kul'tury*. Vyp. 56. 1954. S. 98–103.
14. Serikov YU.B. Muzykal'nyye instrumenty drevnosti. *Ufimskiy arkheologicheskiy vestnik*. 2008. Vyp. 8. S. 24–27.

15. Sidorov V. Manok – muzykal'nyy instrument epokhi nedolita. *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka. Sbornik statey i materialov v dvukh chastyakh. Chast' pervaya*. Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1987. S. 157–163.
16. Sokolova B. K. Vesenne-letniye kalendarnyye obryady russkikh, ukraintsev i belorusov: KHÍKH– nachalo KHKH v. Moskva : Nauka, 1979. 287 s.
17. Toporov V.N. Mitra. *Mify narodov mira*. Énciklopediâ v 2-h tomah /gl. red. S. A. Tokarev. Moskva: Sovetskaâ énciklopediâ, 1992. T.2. K–Â. 719 s.
18. Tsiv'yan T. V. Yazyk: tema i variatsii. Izbrannoye. Kniga 2: Antichnost'. Yazyk, Znak, Mif i fol'klor. Poetika. Moskva : Nauka. 2008. S. 24–38.
19. Chernysh K. K. Rann'otrypil's'ke poselennya Lenkivtsi na seredn'omu Dnistri. Kyiv : Vydavnytstvo AN URSR, 1959. 107 s.
20. Yakubenko O.O. Trypil's'ki statuetky ptakhiv u zbirtsi NMIU. *Do 100-richchya Natsional'noho muzeyu istoriyi Ukrayiny*. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi, prysvyacheniy Mizhnarodnomu dnyu muzeyiv (1997). Kyiv, 1998. S. 42–59.
21. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar., 1961), pp. 3–29. URL: <http://www.jstor.org/stable/842168>.

TRIPILLIAN WIND INSTRUMENTS OF THE ENEOLITHIC ERA: VARIETIES AND CEREMONIAL AND RITUAL FUNCTIONS

Oliynyk Olga – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The article is dedicated to the first attempt to study Trypillian civilization' wind instruments of the 5 – 3 rd millennia BC. Based on the analysis of the morphology of archaeological instruments and images on anthropomorphic plastic and ceramics, five of their varieties have been identified. Their ceremonial and ritual functions and significance in the spiritual culture of the early, middle and late stages of the existence of the Trypillian civilization are determined.

Key words: musical archeology, Trypilian civilization, winds musical instruments, Hornbostel-Zachs classification.

UDC 780.6:681.818.5:681.818.1+903'16

TRIPILLIAN WIND INSTRUMENTS OF THE ENEOLITHIC ERA: VARIETIES AND CEREMONIAL AND RITUAL FUNCTIONS

Oliynyk Olga – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The purpose of the article – is to introduce unknown archaeological artifacts and iconographic sources into the international scientific circulation, as well as to carry out an instrumental analysis of the morphology of Tripillian wind instruments according to the international classification musical instruments by Hornbostel – Sachs and to determine their functions in ceremonial and ritual practices.

Research methodology. The paper uses combined archaeological and organological research methods.

Results. Five varieties of Trypillian wind instruments were distinguished based on the instrumental analysis of morphology. Vessel-flutes without finger holes (421.221.41) made from the phalanges of a bull existed at the early stage of the development of the Trypillian civilization (4700–4600 BC, stage A). According to the principle of pars pro toto, these instruments embodied the image of the bull in magical rites as a symbol of power and male initiation. At the end of the middle and the beginning of the late stages (3600–3200 BC, stage BII–CI), another type of them appears – vessel flutes (ocarinas) with fingerholes (421.221.42), which were made of clay in the shape of birds and were associated with spring agricultural rites. Among the musical instruments of the Trypilians in the middle and late stages, there were also longitudinal open overtone flutes of two varieties – without fingerholes (421.111.11) and with fingerholes (421.111.12). A similar flute is depicted on the amphora in the hands of one of the female dancers performing a ritual dance. The scenes depicted on the amphora embody the rites of the spring-summer cycle. The study of Trypillian sacred symbolism made it possible to identify the objects held in the hands of two male figures. This is an image of natural wooden trumpets without mouthpiece (423.121.11) and on the basis of traditional analogues reconstruct the technology of their production. The drawn strokes on the hands of the figurines, wands and musical instruments make it possible to identify these anthropomorphic figurines as the embodiment of the image of the Serpent, which was closely associated with the cult of the Mother Goddess, the Progenitor.

Novelty. The study of wind instruments of the Trypillian civilization and their significance in the spiritual culture has not yet become the subject of an instrumental study. Information about the finds of wind instruments is contained exclusively in the publications of archaeological excavations, therefore they remain unknown to musicologists.

The practical significance. The paper materials can be used in research on the musical and instrumental culture of the ancient peoples of the world.

Key words: musical archeology, Trypillian civilization, winds musical instruments, Hornbostel-Zachs classification.

Надійшла до редакції 1.11.2024 р.

УДК:780.6: 681.819; 681.818; 681.817+904 «VI-XIV centuries»

СЕРЕДНЬОВІЧНІ АРХЕОЛОГІЧНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

Ірина Зінків – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів.

<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.831>

i.zinkiv@gmail.com

Пропонована стаття присвячена вивченню різних типів середньовічних музичних інструментів, що були знайдені на території України. Вона продовжує серію досліджень автора з метою створення єдиного каталогу всіх різновидів музичних інструментів Давньої України. До наукового обігу уведено нові археологічні музичні інструменти різних типів з давньоукраїнських земель. Матеріали дослідження охоплюють хронологічні межі з VII до XIV ст. Це – археологічні знахідки музичних інструментів тих етносів, які у зазначений період проживали в різних осілих та кочових етнічних середовищах середньовічної України. Така постановка питання здійснюється вперше. Музичні артефакти проаналізовано та класифіковано за міжнародною систематикою музичних інструментів Е. Горнбостеля – К. Закса.

Ключові слова: музична археологія, ударні, духові, струнні музичні інструменти, слов'яни, алани, половці (кумани).

Постановка проблеми. В українській історичній органології проблема опрацювання нововиявлених археологами артефактів музичного інструментарію, його фрагментованих частин (інколи – окремих деталей) або нових різновидів, а також іконографічних зображень музичного інструментарію залишається вкрай актуальною, що зумовлено необхідністю максимально повного відображення археологічної «музичної інформації» як в самому українському історичному інструментознавстві, так і важливості її презентації на міжнародному рівні у вигляді масштабних видань атласів-каталогів давніх музичних інструментів. Тому перед українськими дослідниками стоять питання максимально повного відбору, систематизації та наукового опрацювання зібраних археологами музичних артефактів, їх правильної номінації та публікації з метою введення до міжнародного наукового обігу.

Огляд останніх публікацій. Середньовічний музичний інструментарій слов'ян вивчається багатьма інструментознавцями європейських країн (В. Бахман, В. Камінські, В. Поветкін, Д. Поплавська, Д. Сташшікова-Штуковська, ін.). В Україні проблемами музичної археології займається нечисленна група дослідників-інструментознавців – О. Олійник, І. Зінків [10, 38], Б. Кіндратюк. В останні роки питання музичної археології порушуються також у працях істориків-археологів М. Сергєєвої [24-27], С. Терського [30, 38], О. Дядечко [8] та ін.

Мета статті – увести до наукового обігу нагромаджені на сьогодні нові музично-археологічні та іконографічні артефакти задля їхньої презентації в українському та зарубіжному історичному інструментознавстві, а також показати різновиди та етнічну самобутність ударних, духових і струнних інструментів тих етносів, які упродовж майже 1000-ліття замешкували на теренах середньовічної України.

Вклад дослідницького матеріалу. Проблема реконструкції середньовічного інструментарію Давньої України доби середньовіччя – від кінця V–VI до зламу XIV–XV ст. тісно пов'язана з ранньосередньовічними міграційними процесами Євразійського континенту. Упродовж тисячоліть територія України була тим етнічним «бульйоном», в якому витворювалася культура багатьох народів європейського континенту в процесах їхніх міграцій зі Сходу на Захід, з Півдня на Північ і седиментації в добу середньовіччя. Інструментознавчий аналіз викопних артефактів та їх іконографічних зображень, що вивчаються в контексті цих міграційних процесів, створює можливість уточнювати а інколи й спростовувати різні теорії походження вихідних прототипів музичних інструментів різних етносів, їх функціонування на землях середньовічної України, а також подальше поширення територією Європи. З цих позицій у статті здійснено спробу охарактеризувати нові знахідки середньовічного музичного інструментарію з теренів України, які належать різним археологічним культурам землеробських та кочових етносів. Деякі різновиди музичних інструментів, археологічно засвідчених у ранньосередньовічний період, існували на теренах Давньої України вже у II–I тис. до н. е. У статті проаналізовано незначну частину музичних інструментів пенківської (V–VII ст.), волинцевської (сер. VII – сер. VIII ст.), салтово-маяцької (сер. VIII – сер. X ст.), роменської (сер. VIII – сер. XI ст.) та пізніших археологічних культур, які були знайдені на теренах України – від раннього середньовіччя – до часу утворення Русі, її занепаду, постання Галицько-Волинської держави та доби Великого Князівства Литовського, Руського і Жемайтійського.

Ударні інструменти. Розпочнемо з розгляду шумових ударних інструментів – керамічних ідіофонів у формі яйця – так званих писанок-калаталець, які за міжнародною систематикою належать до струшуваних ідіофонів (індекс 112.1) [37; 15]. Відомо, що найдавніші їх екземпляри походять із території Київської держави (кін. X ст.).

У попередній статті авторки, присвяченій проблемам реконструкції слов'янських музичних інструментів у духовній культурі середньовічної Європи [10; 37–49] подано детальний опис виготовлення цих поливаних ячок. Із території Русі походить майже 100 знахідок писанок, із них майже десять виявлено у містах та городищах Галицько-Волинської Держави – Звенигороді, Плісненську (поблизу Жидачів), Хрінників, м. Рівне. За міжнародною систематикою калатальця-писанки належать до струшуваних ідіофонів (індекс 112.13) [37; 15]. З усіх музичних інструментів слов'ян вони є найбільш вивченими. До вже проаналізованих знахідок калатальця додаються артефакти, що походять із городища Воїнь, Григорівського городища [15; 72] та київського поселення Софіївська Борщагівка [13; 96] (рис. 1 б, в, г). Вони датовані X–XI ст. і мають поливане класичне оздоблення у вигляді Дерева життя або ялинкового орнаменту. Унікальним є калатальце X ст., знайдене на городищі Донець (роменська археологічна культура) поблизу сучасного Харкова [35, 32, 33], яке належало літописним сівер'янам, згаданим у «Повісті минулих літ». Цей екземпляр відрізняється від інших своїм декоруванням, оскільки замість поливи, він суцільно вкритий втисненими крапками, що розташовані паралельними рядами (рис. 1 а). Тракткування семантики його декорування дотепер не знайшло однозначного тлумачення.

Цілком новим артефактом, уперше введеним до наукового обігу, є калатальце середини XI ст. (рис. 1 д). Воно знайдене на території літописного м. Воїнь [28; 53], згаданого вперше у «Повісті минулих літ» під 1054 р. Калатальце має незвичну форму, яка нагадує навершя булави [21; 272]. Подібне калатальце знайдене на території сучасної Польщі (поселення Ричин), однак чимало польських археологів вважають його предметом імпорту з Русі. Такі інструменти знаходять у похованнях, на теренах поселень і городищ [39; 3].

Іншим різновидом ідіофонів були *металеві бубонці* (рис. 2), які за систематикою Горнбостеля–Закса також належать до струшуваних ідіофонів (індекс 112.13) [37; 15]. Найдавніша їх знахідка походить із розкопок волинцевської археологічної культури, яка датується VII–VIII ст. Назва цієї культури пов'язана з поселенням та могильником VII–VIII ст. поблизу с. Волинцеве (Путивльський р-н, Сумської обл.) Ареалом її поширення був лісостеп, південні райони Полісся Дніпровського Лівобережжя та Київське Правобережжя. Бубонці з поселення Листвин датовані IX – XIII ст. (рис. 2 б, д), з Погориння – XII–XIII ст. (суч. Рівненська обл.) (рис. 2 в), зі Звенигорода – XII ст. (Львівської обл.) (рис. 2 г), із поховань кочівників-аланів салтівської культури (суч. Харківщина, Верхній Салтів) – VII – VIII ст. (рис. 2 е).

Бубонці були обов'язковим атрибутом ювелірних жіночих прикрас, оздобленням одягу та головних уборів. Ними також прикрашали кінське спорядження. Звукова символіка віддавна була атрибутом одягу та ювелірних виробів багатьох народів Європи. Найдавнішою функцією бубонців, як і писанок-калатальця, була апотропеїчна (захисна).

Інший різновид металевих ідіофонів – язичкові дзвіночки та дзвони (індекс 111.242.122) [37; 15], найдавнішими різновидами яких є ботала, інша назва – «пастуші дзвіночки» (рис. 3 а, б, в). На відміну від дзвіночків і дзвонів, вилитих із бронзи, вони виготовлялись із заліза, у багатьох культурах світу коване залізо, гартоване вогнем та водою, уважалося потужним магічним оберегом. Ботала мають прямокутну форму корпусу і виготовлялися з тонкого листа заліза, товщиною майже 2 мм. Деякі з них знайдені в похованнях. Вони відомі як серед артефактів слов'ян, так і кочівників-аланів. Салтівська (інша назва – салтово-маяцька) археологічна культура, що була поширена у степовій та лісо-степовій зоні середньовічної України (друга пол. VIII – перша пол. X ст.), є однією з найяскравіших культур ранньосередньовічної Європи. Генетично вона пов'язана з культурою аланів Північного Кавказу, яку тривалий час вважали державною культурою Хозарського Каганату (залучаючи до її ареалу Приазов'я, Тамань, Східний Крим, Нижнє Поволжя і Прикаспійський Дагестан) [16, 17]. Сучасні дослідники здебільшого ідентифікують її населення як алано-болгарське, позаяк кочувань і седиментації хозарів у Дніпро-Донському межиріччі не існувало. Цю культуру репрезентують два локальних варіанти: лісостеповий (аланський), та степовий (умовно «болгарський», тюркський). Найбагатші її пам'ятки збереглися у верхів'ях Сіверського Дінця, Осколу та Дону. Салтівці-алани зберегли етнічну однорідність, яка проявилася у поховальній обрядовості. З цієї культурою пов'язані знахідки найбільш ранніх середньовічних ботал, які датовані VIII–IX ст. (рис. 3 а). П'ять доволі великих залізних ботал, що входили до кінського спорядження, виявлено в похованні багатого аланського воїна. Дослідниця історії та культури пізніх кочівників С. Плетньова наводить факти наявності ботал у похованнях, виявлених на обладунках коней, вони також прикріплювались до ремінів померлих аланів [16; 99]. Дослідниця припускає, що ці інструменти набували сакрального значення не лише завдяки звуково-шумовим характеристикам, але й їх належності до «посвячених» жертвних тварин, т. зв. ізихів [17; 174]. Великі бронзові бубонці виявлено поруч з рештками похованих жертвних собак, які за життя, очевидно, також були посвяченими, що законсервувалося у звичаї пов'язувати на шию жертвній тварині дзвенячі предмети.

Подібні за формою ботала знайдено також у слов'янських городищах Листвин [34; 163], на поселенні біля с. Григорівка Канівського р-ну Черкаської обл. [15; 76], датованих Х–ХІІІ ст. [34; 164]. Вони також виконували функцію звукового оберегу (рис. 3 б, в). На Листвинському городищі знайдено ботало Х–ХІ ст. (рис. 3 б) [34; 163]. Подібні інструменти відомі з розкопок у Новгороді. У Північній Європі найдавніші залізні ботала подібної форми відомі з V ст., а в Україні – значно раніше – від першої пол. III – до першої пол. V ст. (у межах черняхівської археологічної культури).

У Давній Русі (до початку відливання бронзових дзвонів) ботала використовувалися як сигнальні та обрядові інструменти. Сигнальну й захисну функції виконували ті інструменти, що прив'язувалися на шию худобі [18; 129].

Уже від XI ст. на території Русі (крім великих дзвонів, що імпортувалися у XII ст. із Західної Європи) добре налагоджено виготовлення власних дзвонів невеликих розмірів (рис. 4). Найбільш ранній бронзовий дзвін походить із давньоруського міста-фортеці Воїнь в усті р. Сула (заснованого в X ст.) (рис. 4 а). Цей дзвін, що датується першою пол. XI ст., знайдено в шарі вугілля та попелу [7; 52]. Висота його складала майже 29,5 см, діаметр нижньої частини – 21 см. У середині дзвону зберігся залізний язик, а зверху – провухина з залишками згорілої дерев'яної перекладки, на якій він висів.

В іншому приміщенні (кліть 45), біля в'їзду в дитинець, знайдено інший ушкоджений пожежею дзвін. Висота його (разом із «вухом») становила 30 см. Зверху, до масивного петлеподібного «вуха» приварено ще шість маленьких допоміжних петель (!) [7; 95]. Чи вказує це на можливість підвішування до них дзвонів менших розмірів? У середині основної петлі-«вуха» віцілів обгорілий уламок дерев'яної перекладки, на якій він кріпився. Верхня частина дзвона прикрашена горизонтальним паском із геометричним зигзагоподібним орнаментом, у нижній розташований тоненький горизонтальний валик. У середині збереглися залізна петля і частина «язика» дзвона. Дослідники припускають, що над брамою існувала вежа, на якій цей дзвін висів, виконуючи сигнальну функцію. Вежа могла упасти на приміщення, на долівці якого він опинився. Археологи не виявили будь-яких ознак культового призначення цього приміщення й припускають, що дзвін зазнав деформації та отримав чисельні тріщини під дією вогню. Археологи наводять малюнки подібних дзвонів, зображених на графіті храму Св. Йоанна Богослова в Луцьку [38; 8–23] (рис. 4 б). У м. Воїнь, крім дзвона, знайдено також декілька маленьких дзвіночків (рис. 4 в).

Найраніші слов'янські дзвіночки датовані VI–VII ст. походять із пенківської археологічної культури, що належить антам. Ці дзвіночки трапляються у двох формах – конусній та напівсферичній без додаткової орнаmentaції на поверхні корпусів, з вушками округло-аморфної форми. Вони були жіночими прикрасами. Конічні та округло-конічні дзвіночки відомі у складі скарбів та ранньосередньовічних могильників. За систематикою Горнбостеля-Закса дзвіночки пенківської культури належать до класу язичкових дзвонів (індекс 111. 242.122 с. 15). Набори прикрас не тільки захищали їх власників, але й були маркерами соціально-майнового статусу. Дзвіночки кріпили до взуття та ланцюжків між фібулами (застібками-шпильками верхнього одягу).

Духові інструменти. За систематикою Горнбостеля-Закса духові інструменти, знайдені на теренах України, можна розподілити на декілька типів.

Найпростішими є кістяні *відкриті обертонові флейти* двох різновидів – без бічних отворів (індекс 421.111.11) та з отворами (індекс 421.111.12) [37; 25].

Обертонові відкриті кістяні флейти, датовані IX–ХІІІ ст., знайдені на Волинцевському городищі IX–Х ст. (рис. 6 а) [6; 251–270], на поселенні другої пол. XII – поч. XIII ст. на лівому березі Дніпра, в місці впадіння р. Самари [14; 79–92], а також Малому Городському городищі XII–ХІІІ ст. (рис. 7 б) [25; 192–201].

Свисткові кістяні флейти з бічним свистковим отвором (індекс 421.221.12) [37; 26] датовані VII–ХІІІ ст. Найдавнішою є флейта VII–VIII ст., що належить до волинцевської археологічної культури, знайденої на Путивльському городищі Сумської обл. (рис. 7 б) [2; 242–250]. Свисткову флейту, датовану Х–ХІ ст., знайдено в Городниці (Івано-Франківської обл.) (рис. 7 б). Флейти з Давнього Києва (Копиревий Кінець) датовані XII–ХІІІ ст. (рис. в) [27; 91–105].

Іншим різновидом свисткових флейт є *відкриті флейти з кількома бічними отворами* (індекс 421.221.12) [37; 26]. Найбільш ранні з них походять із могильника Х – поч. XI ст. у Шестовиці (рис. а, б) [31; 192–204]. Флейти XII–ХІІІ ст. знайдені у Звенигороді Львівської обл. (рис. 8 в) [23] та Малому Городському городищі (рис. 8 г) [25; 192–201]. Давньоруське м. Городеск, відоме з літописних текстів, об'єднує три городища XII–ХІІІ ст., розташованих на території нинішнього с. Городське на лівому березі р. Тетерів Коростишівського р-ну Житомирської обл.

Дуже своєрідним різновидом є *керамічний свисток* датований XI ст. Він виявлений на поселенні поблизу Печерського монастиря в Києві (рис. 9 а) [11; 59–61]. Його конструкція – вдувний отвір, свистковий та два пальцеві отвори – є більш властивими посудинним закритим флейтам типу окарини. Однак цей свисток має нетипово широкий видувний отвір. Цікаво, що аналогів цьому

інструментові серед слов'янських керамічних аерофонів дотепер не знайдено.

Нещодавно в Луцькому замку знайдено окарину, що датується XIV–XV ст. Вона не вкрита поливою і має незвичне оздоблення, що складається з тисненого орнаменту у вигляді пелюсток квітів, розташованих довкола двох пальцевих отворів по боках та тиснених рядами крапок, що надає їй архаїчного вигляду (рис. 9 б) [1; 16–17].

У музичному інструментарії давніх слов'ян існували також духові інструменти типу *поздовжніх прямих труб* (індекс 423.121.1) [37; 27]. Їх зображення відомі з малювань на фресці «Музиканти» Софії Київської (1037 р.) (рис. 10 г), із мініатюри Київського літопису XII ст. (рис. 10 в), а також із мініатюри Київського Псалтиря 1397 р. (рис. 10 а).

Із збережених зображень неможливо визначити, чи мали ці труби мундшуки. Очевидно, мали, на що вказує рідкісна знахідка кістяного мундштука з Муравицького городища (рис. 10 б) [20; 75]. Неоднозначним також є питання матеріалу, з якого виготовлялися ці труби, зображені на малюнках: були вони дерев'яними, чи металевими? З'ясувати це питання допомогла знахідка вцілілої дерев'яної труби зі слов'янського поселення на оз. Льоддіг, Східна Німеччина (рис. 10 д). Вона датується XI–XII ст. Інструмент, завдовжки приблизно в один метр, виготовлений з одного кусня дерева конічної форми, обмотаного корою. Ця знахідка є унікальною з огляду на те, що дозволила з'ясувати технологію і процес виготовлення. З розколеного навіпіл дерева вибирали серцевину, після чого з'єднували дві половинки до купи, скріплюючи клеєм, і обмотуючи вивареною корою. Ця технологія виробництва дерев'яних труб та ріжків до нашого часу збереглася в традиційній культурі слов'ян Полісся, країн Карпатського регіону – України, Польщі, Словаччини ін. (рис. 10 е).

Хордофони. *Щипкові хордофони (гусла)*. У літописному Звенигороді (суч. Львівська обл.) знайдено ліроподібні гусла, датовані XII ст. (рис. 11 а). Ця знахідка є маловідомою для інструментознавців, натомість однотипні інструменти з Новгороду отримали широке висвітлення в літературі. Нещодавно художник-реконструктор Володимир Ільків виготовив точну репліку цього інструмента, який зараз зберігається у Звенигородському музеї.

Про те, що цей різновид гусел існував в інструментарії мешканців Звенигорода, а, можливо, й інших земель Давньої України, свідчить знахідка кілка для натягування струн, виявленого у житловому будинку Звенигорода (споруда 49) [5; 324]. Аналогічні кілки відомі з розкопок у давньому Новгороді та Гродно (суч. Білорусь) [38]. Незначна кількість знахідок виготовлених з дерева музичних інструментів на території середньовічної України криється в наявності агресивних ґрунтів, не властивих болотистим місцевостям Полісся та Новгороду, крім того, її міста й городища (як свідчать археологічні розкопки та історичні джерела) зазнавали постійних руйнувань і пожеж під нищівними ударами Золотої Орди, міжусобних воєн, яких не знав давній Новгород. Інша, не менш вагома причина, криється в тому, що цей тип гусел належав до найдавніших *ритуальних язичницьких інструментів* слов'ян і мав сакральне значення. Тому від часу хрещення Руси ці гусла підлягали знищенню як «бісівські інструменти».

Унікальне зображення різновиду гусел ліроподібного типу вміщено лише на вазі IX ст., що зберігається в Чернігівському музеї (рис. 11 б) [12; 38–39]. До часу цієї знахідки інструментознавцям були відомі лише давньоукраїнські гусла-цитри горизонтального способу тримання (на колінах виконавця), зображені на середньовічних браслетах-наручах з київського та інших скарбів [36]. Зважаючи на датування ваз (перша пол. IX ст.), можна припустити, що ми володіємо *найдавнішим зображенням язичницьких ліроподібних гусел вертикального способу тримання*, археологічні артефакти яких, знайдені і давньому Новгороді, Звенигороді, Гданську датуються значно пізнішим часом (XI–XIII ст.) і не мають прототипів у візантійській ранньосередньовічній музично-інструментальній культурі.

Смичкові хордофони слов'янського світу вже отримали достатньо широке висвітлення в науковій літературі [36; 138], тому зупинимося винятково на струнних інструментах кочового світу середньовічної України, представленого половецьким смичковим інструментом XIII ст., знайденим біля с. Кірове у Херсонській обл. (рис. 12 а) [9]. Цей інструмент спочатку був описаний Г. Євдокимовим [9; 281–283] і значно пізніше проаналізований та реконструйований Я. Гершковичем [4; 40–50]. Про значну роль цього смичкового хордофона в музично-інструментальній культурі половців свідчить археологічна знахідка подібного екземпляра в Казахстані (рис. 12 в). Тому, ймовірно, він принесений в землі середньовічної України з казахських степів у процесі міграцій пізніх кочівників (тюркомовних половців-куманів).

В Україні його рідкісне зображення збереглося також на кам'яному ідолі (балбалі) половецького часу, знайденому на Чонгарському півострові Херсонської обл. (рис. 12 б). Зараз ця кам'яна «баба» в якості експонату зберігається в Центральному музеї Тавриди (м. Севастополь, Крим). Можливо, саме на такому інструменті грав «пісні половецької» музика Ор, згаданий в Галицько-Волинському літописі.

Висновки. Розглянуті археологічні музичні інструменти різних типів та їх іконографічні зображення показали, що в добу євразійського середньовіччя у різних етнічних середовищах на теренах середньовічної України побутували різні види музичного інструментарію. Між різними етнічно-культурними середовищами існували тісні контакти, які в окремих археологічних культурах виявляли риси певного симбіозу загальнослов'янської, аланської (давньоіранської) та тюркської (кумано-половецької) музично-інструментальних культур, запозичення елементів однієї культури іншою. Вивчення цієї проблеми вимагає окремого розгляду.

Ці музичні інструменти є лише незначною часткою археологічного інструментарію та іконографічних джерел, що зберігаються у фондах музеїв, приватних колекціях, звітах щорічних археологічних експедицій, які потребують поглибленого осмислення, класифікації та введення в науковий обіг. На сьогодні назріла необхідність подальшого опрацювання цих матеріалів, пошуку нових музичних артефактів з метою створення каталогу середньовічних музичних інструментів Давньої Русі, Галицько-Волинської держави та Великого Князівства Литовського, Руського і Жемайтійського. Публікація цього каталогу сприятиме введенню маловідомого музичного інструментарію середньовічної України у світовий культурний контекст.

Ілюстрації

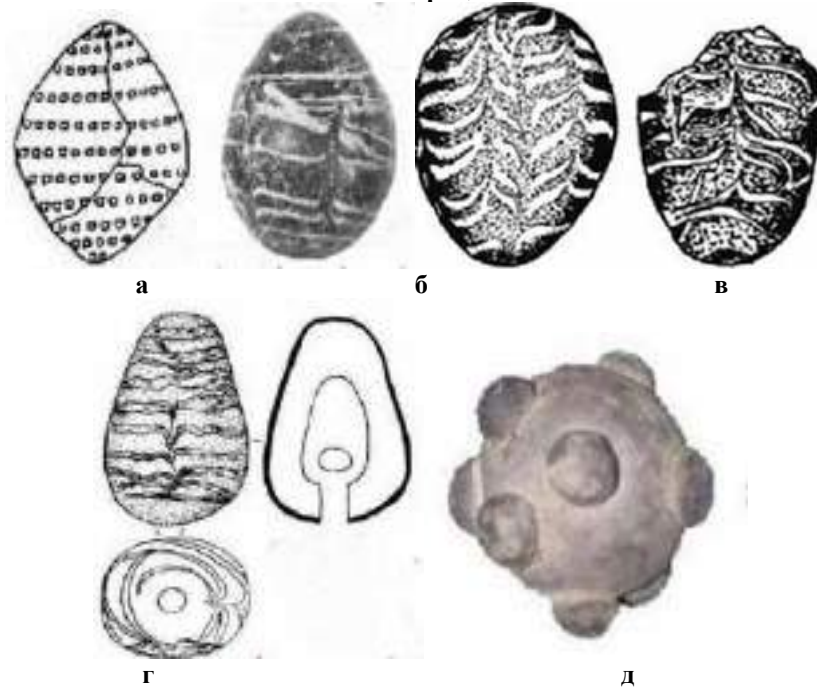


Рис. 1. Струшувані посудинні ідіофони. Керамічні калатальця: а – Донецьке городище Х ст.; б – Григорівське городище рубежу Х – XI ст.; в – городище Воїнь; г – поселення з Софіївської Борщагівки (Київ); д – калатальце у формі булав.

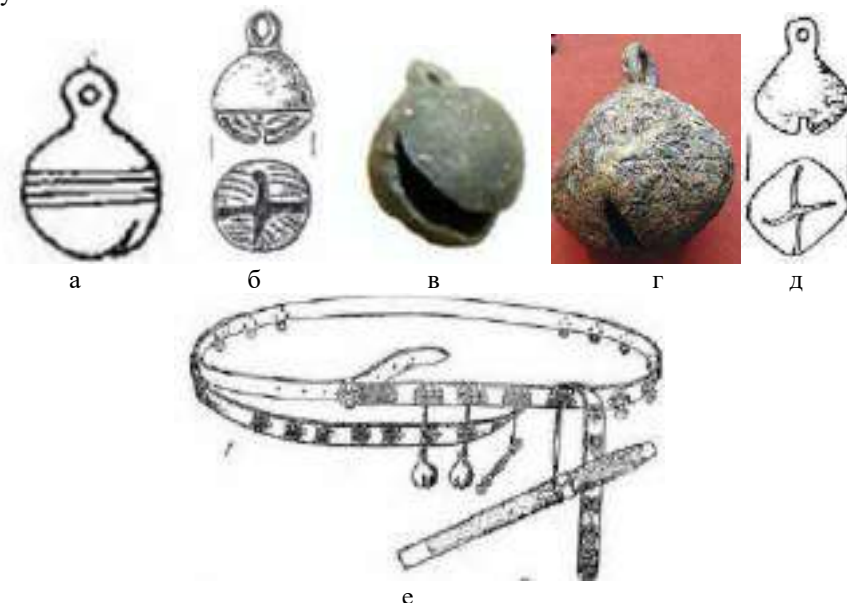


Рис. 2. Металеві калатальця-бубонці: а – з Донецького городища (волинцевсько-роменська археологічна культура); б – з Листвина; в – з Погориння; г – зі Звенигорода; д – з Листвина; е – бубонці на поясі з Верхнього Салтова (салтово-маяцька культура).

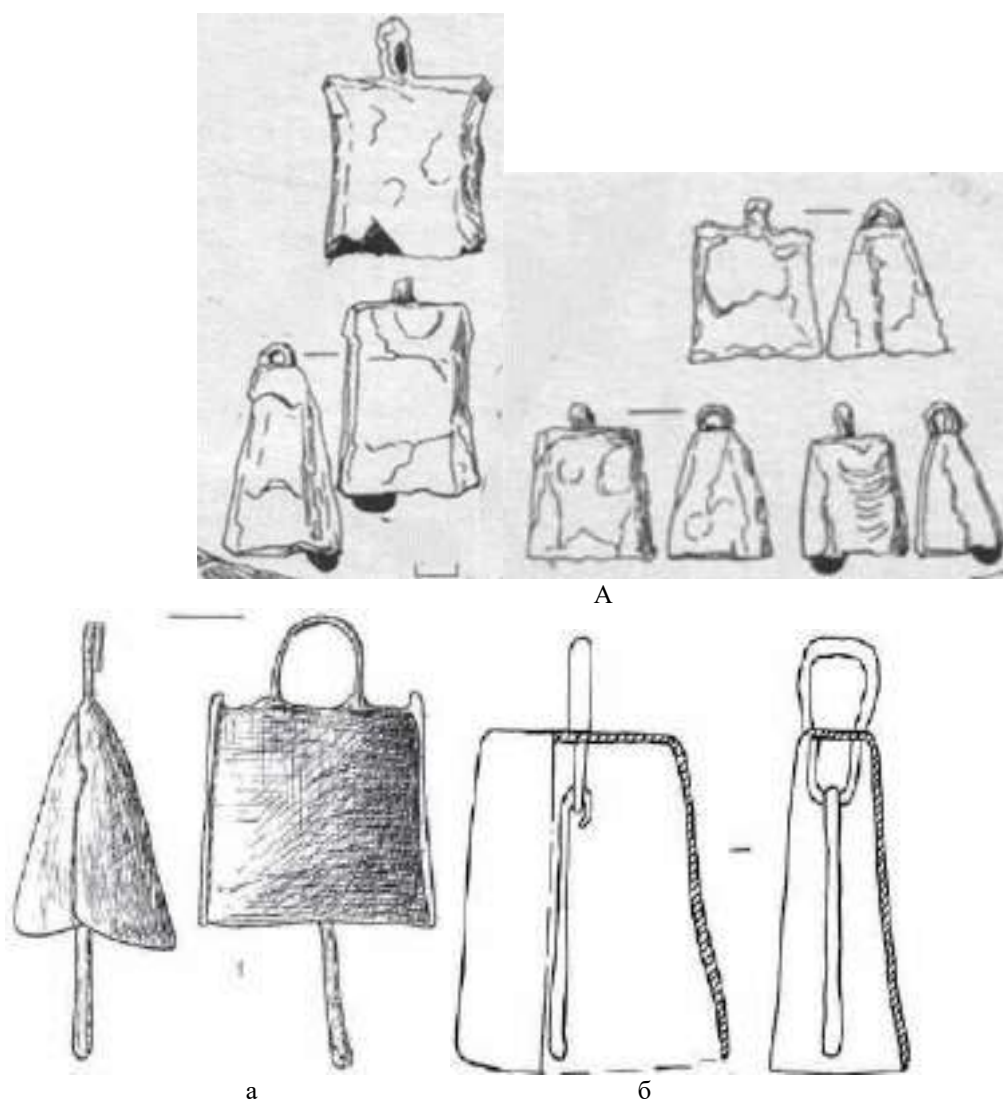


Рис. 3. Язичкові дзвіночки (111.242.122). Ботала: а – ботала салтово-маяцької культури VIII–IX ст.; б – ботало X ст. з городища Листвин; в – ботало зламу XII–XIII ст. поселення біля с. Григорівка (Канівський р-н, Черкаська обл).

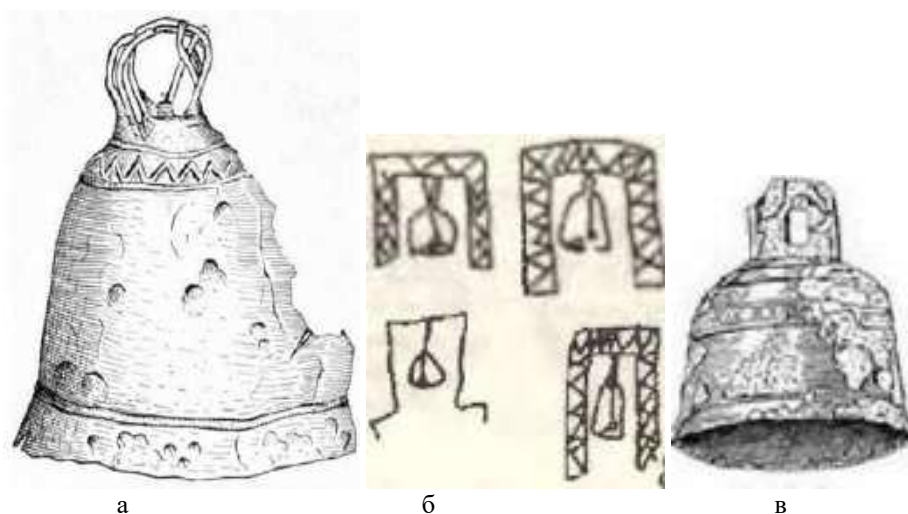


Рис. 4. Язичкові дзвони та дзвіночки (111.242.122): а – дзвін із літописного Воїня; б – дзвони на графіті храму Св. Йоанна Богослова (XIV ст.) з Луцька; в – дзвіночок із Воїня (перша пол. XI ст.).

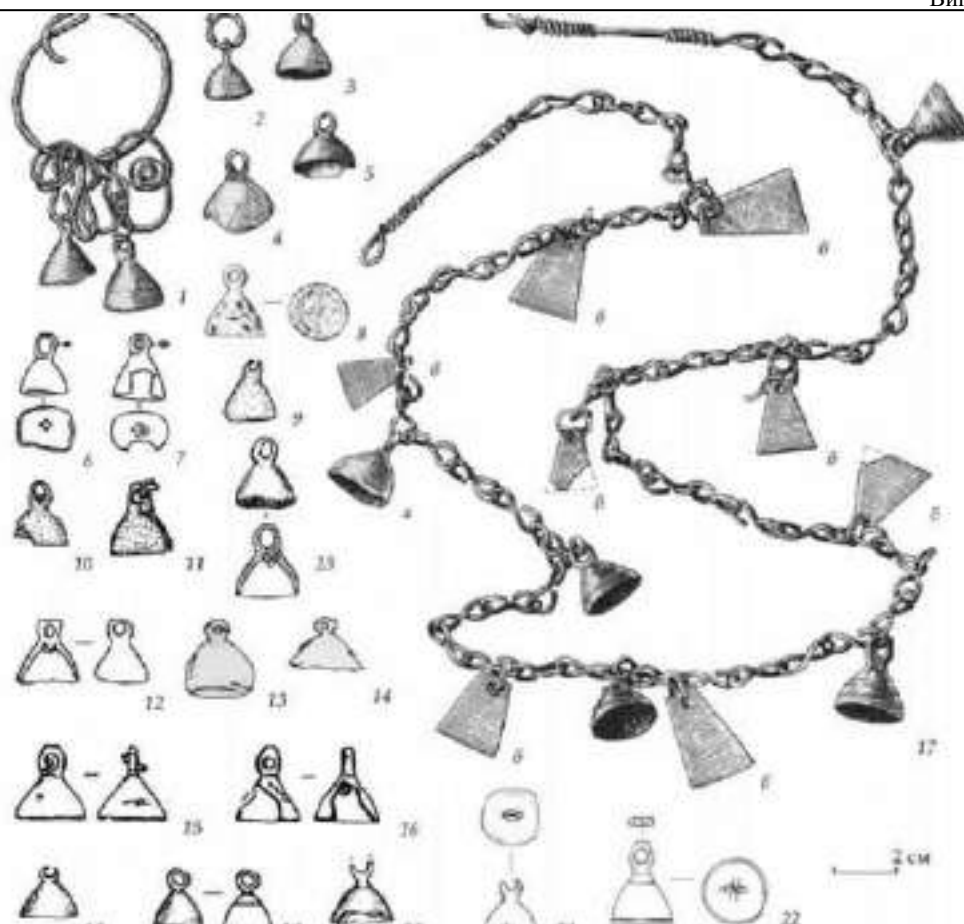


Рис. 5. Неорнаментовані дзвіночки (антів). 3-тя чверть 1 тис.

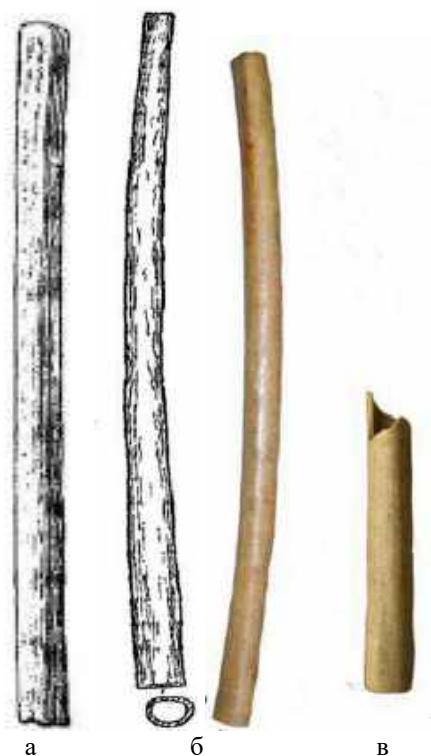


Рис. 6. Обертонів відкриті флейти без бічних отворів (421.221.11): а – Волинцевське городище IX–X ст. (роменська культура); б – з поселення другої пол. XII – поч. XIII ст. на лівому березі Дніпра; в – Мале Городське городище, XII–XIII ст.

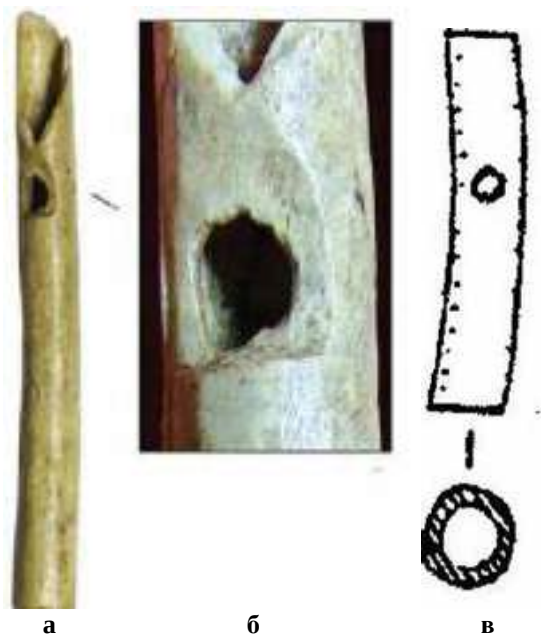


Рис. 7. Свисткові флейти з бічним отвором (421.221.12): а – Путивльське городище (волинцевська культура) VII–VIII ст.; б – свисток X–XI ст. з Городниці (Івано-Франківська обл.); в – Давній Київ XII–XIII ст. (Копиревий кінець).

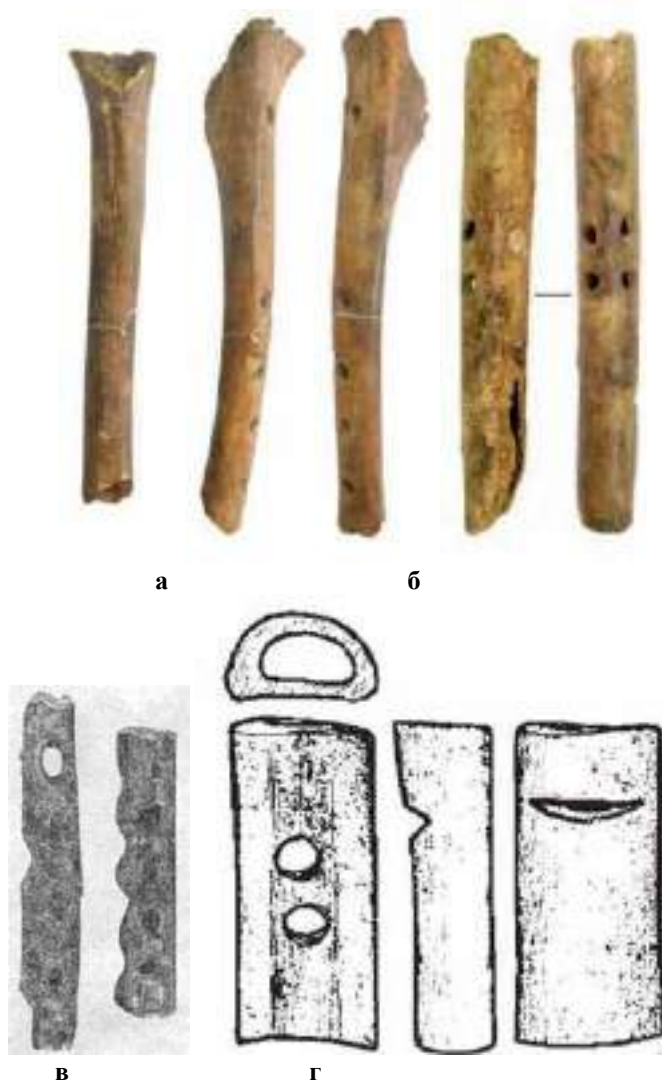


Рис. 8. Свисткові відкриті флейти з кількома бічними отворами (421.221.12): а, б – Шестовицький могильник, X – поч. XI ст.; в – Звенигород, XII ст.; г – Мале Городське городище, XII–XIII ст.



Рис. 9. а – керамічний свисток XI ст. із поселення поблизу Печерського монастиря (Київ); б – окарина XIV ст. із Луцького замку.

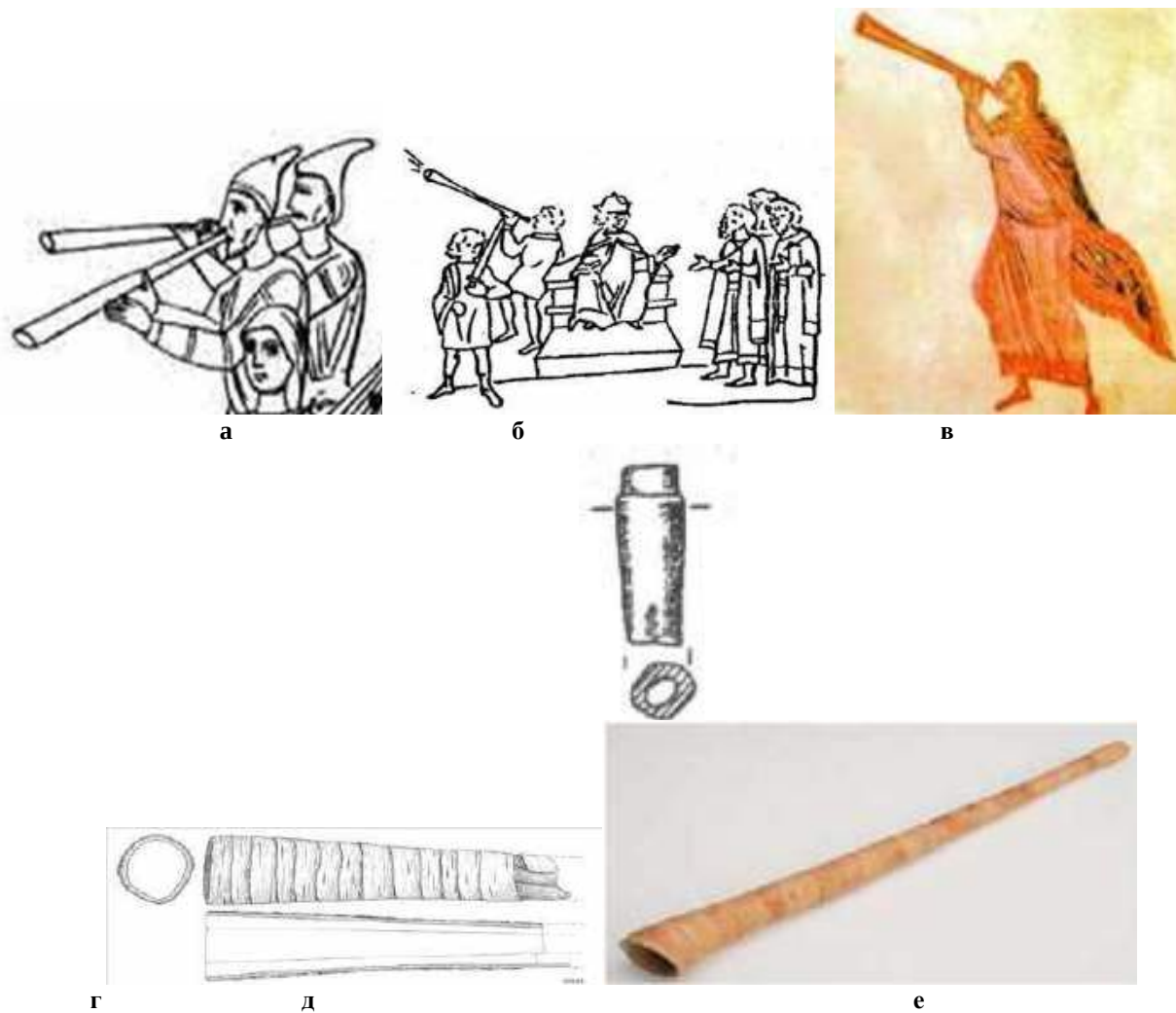


Рис. 10. Поздовжні (прямі) труби (423.121.1) а – труби з фрески Софії Київської (XI ст.); б – труба з мініатюри Київського літопису XII ст.; в – труба з мініатюри Київського Псалтиря 1397 р.; д – мундштук від труби з Муравецького городища XI ст.; е – труба зі слов'янського поселення поблизу озера Л'юддіг XI–XII ст. (біля Пархіма, Східна Німеччина); ф – народна труба лігава.



Рис. 11. Щипкові хордофони слов'ян: а – ліроподібні гусли зі Звенигорода, XII ст.; б – зображення гусел першої пол. IX ст. на вазі з Верхнього Замку в Чернігові.

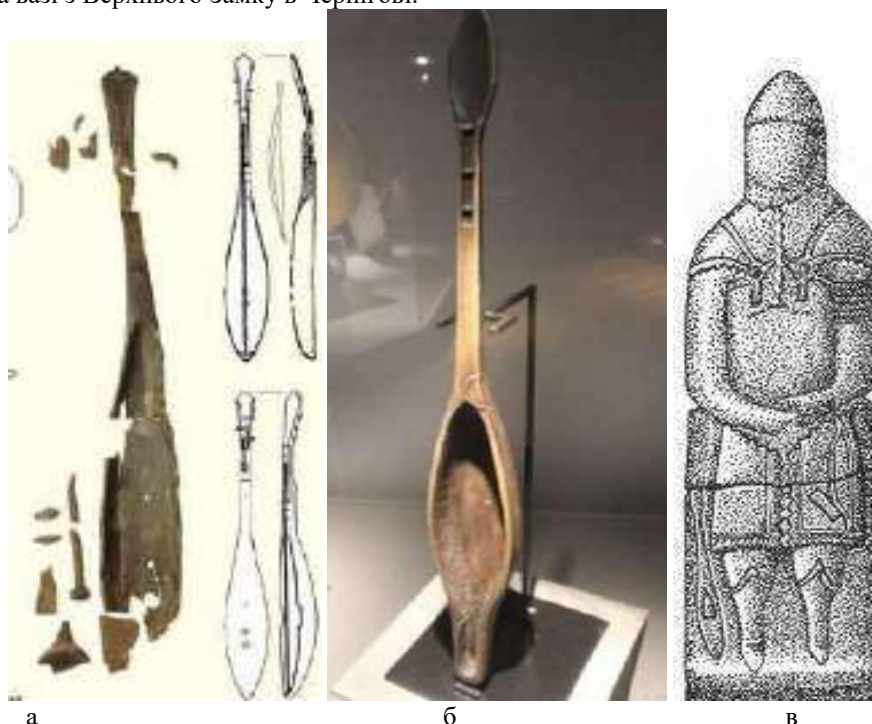


Рис. 12. Смичкові хордофони кочівників: а – половецький смичковий хордофон XIII ст. (с. Кірове, Херсонська обл.); б – половецький смичковий хордофон з археологічних розкопок у Казахстані (Музей музичних інструментів, Алмати); в – кам'яний половецький ідол (Чонгарський півострів, Херсонська обл.).

Список використаної літератури

1. Баюк В. Фігурка птаха із Луцького замку: нова знахідка. *Археологія Буковини: здобутки та перспективи. Тези доповідей III міжнародного наукового семінару, присвяченого 100-літтю від дня народження відомого науковця Бориса Тимощука* (м. Чернівці, 13 груд. 2019 р.). Чернівці : Технодрук, 2019. С. 16–17.
2. Березовець Д. Т. Дослідження на території Путивльського району, Сумської обл. *Археологічні пам'ятки УРСР. Т. II. Ранні слов'яни і Київська Русь. Матеріали польових досліджень Ін-ту археології Акад. наук Української РСР за 1947–1948 рік*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1952. С. 242–250.
3. Возний И. П. Пережитки языческих верований в быту древнерусского населения Прут-Днестровского междуречья. *Интеграция археологических и этнографических исследований: сборник научных трудов: в 2 т. / гл. ред. Н. А. Томилов, отв. ред. Д. Дж. Андерсон, М. А. Корусенко, С. С. Тихонов, А. В. Харинский*. Иркутск : Изд-во ИрГТУ, 2013. Т. 2. С. 167–172.
4. Гершкович Я. П. Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я. *Археологія*, 2011. № 1. С. 40–50.

5. Гупало В. Звенигород і Звенигородська земля у XI–XIII століттях (соціоісторична реконструкція). Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2014. 532 с.
6. Довженко В. Є. Розкопки біля села Волинцевого Сумської області. *Археологічні пам'ятки УРСР. Т. III. Ранні слов'яни і Київська Русь. Матеріали польових досліджень Ін-ту археології Академії наук Української РСР за 1047–1948 рік*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1952. С. 251–270.
7. Довженко В. Й., Гончаров В. К., Юра Р. О. Давньоруське місто Воїнь. Київ : Наук. думка, 1966. 154 с.
8. Дядечко О. О. Музичні інструменти Давньої Русі (X–XIII ст.): дис. ... д-ра філософії за спец. 032 – Історія та археологія. Чернівці, 2024. 207 с., іл.
9. Євдокимов Г. Л. «Співай же йому пісні половецькії (Літопис Нестора). *Золото степу. Археологія України /автори-упорядн. П. П. Толочко, В. Ю. Мурзін; у співавторстві з Р. Ролле, М. Мюллером-Віллем, К. Штіцелем*. Київ ; Шлезвіг, 1991. С. 281–283.
10. Зінків І. Проблеми реконструкції та значення слов'янських музичних інструментів у духовній культурі середньовічної Європи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 48. Рівне : РДГУ, 2024. С. 37–49. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.747>.
11. Івакін Г., Баранов В., Івакін В., Зоценко О., Бібіков Д., Оленіч А., Переверзев С. Науково-рятивні дослідження Архітектурно-археологічної експедиції ІА НАНУ на території м. Києва. *Археологічні дослідження в Україні 2017 р.* Київ : ІА НАН України, 2019. С. 59–61.
12. Ігнатенко І. М., Коваленко В. П. Нові дослідження на Верхньому Замку в Чернівці. *Археологічні дослідження в Україні 1991*. Луцьк : Надстир'я 1993. С. 38–39.
13. Казимір О., Готун І. Шахрай Д., Синиця Є., Бабенко Р., Гунь М., Лозниця Т. Продовження розкопок південної частини поселення Софіївська Борщагівка. *Археологічні дослідження в Україні 2017*. Київ : Ін-т археології НАН України, 2019. С. 95–97.
14. Козловський А. О. Нові дослідження давньоруського поселення в Дніпровському Надпоріжжі. *Археологія*. 1980. № 35. С. 79–92.
15. Петрашенко В. А. Древнерусское село (по материалам поселений у с. Григоровка). Київ, 2004. 264 с. 130 ил.
16. Плетнева С. А. На славяно-хазарском пограничье (Дмитриевский археологический комплекс). Москва : Наука, 1989. 288 с.
17. Плетнева С. А. От кочевий к городам: Салтово-маяцкая культура. Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 142. Москва : Наука, 1967. 196 с.
18. Поветкин В. Бубенцы и колокольчики среди прочих шумящих и ударных приспособлений в обиходе древних новгородцев. *Новгород. ист. сб.* Вып. 11 (21). СПб., 2008. С. 110–141.
19. Подлевський С. Графіті Чернігова в соціокультурному просторі X–XVII століть. *Чернівці : Scriptorium*, 2018. 276 с.
20. Прищепа В. А. Ніколиченко Ю. М. Муравицьке городище / Рівнен. ін-т слов'янознавства, Маріуполь. гуманіт. ін-т. Маріуполь : Рената, 2001. 80 с.: іл.
21. Прядко О. О. Давньоруські пам'ятки між Дніпром, Сулою, Супосем та Оржицею (кінець X – перша половина XIII ст): дис...канд. іст. наук. Київ, 2019. 310 с., іл.
22. Пшеничний Ю. До історії острова Кепна у Дубно. *Археологічні дослідження в Україні 2017*. Київ : ІА НАН України, 2019. С. 222–226.
23. Свешніков І. К. Дослідження давнього Звенигорода у 1982–1983 рр. *Археологія*. 1987. Вип. 57. С. 94–101.
24. Сергеева М. С. Обробка та використання порожнистого рогу у Київській Русі. *Археологія і давня історія України*, 2011. Вип. 5. *Археологія: від джерел до реконструкцій*. С. 222–226.
25. Сергеева М. С. Вироби з кістки та рогу з Малого Городського городища. *Археологія та давня історія України*, 2020. Вип. 1 (34). С. 192 – 201.
26. Сергеева М., Тараненко М. Нові дослідження давньоруського косторізного ремесла на київському Подолі. *Наук. студії*. 2015. Вип. 8. С. 328–345.
27. Сергеева М. С., Козловський А. О., Крижановський В. О. Нові знахідки виробів з кістки з Копиревого Кінця в Києві. *Археологія*. 2020. № 3. С. 91–105.
28. Супруненко О. Б. З історії археологічних досліджень на Полтавщині: короткий нарис. Київ ; Полтава : ПП «Гротеск», ВЦ «Археологія», 2007. 124 с.
29. Супруненко О. Б., Володарець-Урбанович Я. В., Пуголов О. Ю. Комплекс кола «Мартинівки» з Полтави (Полтавський скарб 2014 року). *In Sclavenia terra*. 2016. № 1. С. 91–131.
30. Терський С. Вироби з кістки і рогу X–XIII ст. із території Прикарпаття і Волині у фондах Львівського історичного музею. *Наук. зап. Львів. іст. музею*. Вип. 1. Львів, 1993. С. 68–87.
31. Хамайко Н. В., Яніш Є. Ю. Археозоологічні матеріали Шестовицького могильника в колекціях Інституту археології. *Археологія і давня історія України*. 2018. Вип. 3 (28). С. 192–204.
32. Храмаков М. И. Древнеславянский приграничный город Донец : история зарождения, развития и упадка. *Приграничный регион в историческом сотрудничестве*: Б. г. С. 223–226.
33. Харламова А. О. Кістяні вироби Донецького городища (до питання про взаємини мешканців городища з кочовиками). *Археологія*. 2016. №3. С. 107–111.
34. Чайка Р. Давньоруське городище Листвин і його околиці у X – XI ст. / упоряд. Т. Р. Миян. Львів : Ліга-Прес, 2009. 214 с.
35. Шрамко Б. А. Древности Северского Донца. Харьков : Изд-во Харьк. гос. ун-та, 1962. 405 с.

36. Якубовський В. Скарби Болохівської землі / вид. 2, допов. Кам'янець-Подільський : Медобори (ПП Мошак М. І.), 2003. 159 с.
37. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann/. *The Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3–29. URL: <http://www.jstor.org/stable/842168>.
38. Terskyi S., Zinkiv I. Archaeological musical instruments from the territory of Galicia-Volhynia state as part of Slavic instruments of the Xth – the XIVth centuries. *East European Historical Bulletin*, 2022, 22, P. 8–23. doi: 10.24919/2519-058X.22.253745.
39. Zimny P. Grzechotka gliniana: Praca zaliczeniowa z archeologii. Zabrze: Uniwersytet Opolski, 2005. 21 s.

References

1. Bayuk V. Fihurka ptakha iz Luts'koho zamku: nova znakhidka. *Arkheolohiya Bukovyny: zdobutky ta perspektyvy: Tezy dopovidey III mizhnarodnoho naukovooho seminaru, prysvyachenoho 100-littyu vid dnya narodzhennya vidomoho naukovtsya Borysa Tymoshchuka (m. Chernivtsi, 13 hrudnya 2019 r.)*. Chernivtsi : Tekhnodruk, 2019. S. 16–17 (In Ukrainian).
2. Berezovets' D. T. Doslidzhennya na terytoriyi Putyvl's'koho rayonu, Sums'koyi obl. *Arkheolohichni pam'yatky URSR. Tom II. Ranni slov'yany i Kyiv's'ka Rus' . Materialy pol'ovyykh doslidzhen' Instytutu arkheolohiyi Akademiyi nauk Ukrayins'koyi RSR za 1947–1948 rik*. Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1952. S. 242–250 (In Ukrainian).
3. Voznyy I. P. Perezhitki yazycheskikh verovaniy v bytu drevnerusskogo naseleniya Prut-Dnestrovskogo mezhdurech'ya. Integratsiya arkheologicheskikh i etnograficheskikh issledovaniy: sbornik nauchnykh trudov: v 2 t. / gl. red. N. A. Tomilov, otv. red. D. Dzh. Anderson, M. A. Korusenko, S. S. Tikhonov, A. V. Kharinskiy. Irkutsk : Izd-vo IrGTU, 2013. T. 2. S. 167–172. (In Russian)
4. Hershkovych YA. P. Spadshchyna Korkuta v polovets'komu seredovyschi Pivnichnoho Prychornomor'ya. *Arkheolohiya*, 2011. № 1. S. 40–50 (In Ukrainian).
5. Hupalo V. Zvenyhorod i Zvenyhorods'ka zemlya u XI–XIII stolittiyakh (sotsioistorychna rekonstruktsiya). L'viv : Instytut ukrayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha NAN Ukrayiny, 2014. 532 s. (In Ukrainian).
6. Dovzhenok V. YE. Rozkopky bilya sela Volyntsevoho, Sums'koyi oblasti. *Arkheolohichni pam'yatky URSR. Tom III. Ranni slov'yany i Kyiv's'ka Rus' . Materialy pol'ovyykh doslidzhen' Instytutu arkheolohiyi Akademiyi nauk Ukrayins'koyi RSR za 1947–1948 rik*. Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1952. S. 251–270. (In Ukrainian)
7. Dovzhenok V. Y., Honcharov V. K., Yura R. O. Davn'orus'ke misto Voyin'. Kyiv : Naukova dumka, 1966. 154 s. (In Ukrainian).
8. Diadechko O. Dyadechko O. O. Muzychni instrumenty Davn'oyi Rusi (KH–KHIII st.): dys. ... doktora filosofiyi za spetsial'nistyu 032 – istoriya ta arkheolohiya. Chernihiv, 2024. 207 s., il. (In Ukrainian).
9. Yevdokymov H. L. «Spivay zhe yomu pisni polovets'kiyi (Litopys Nestora). Zoloto stepu. *Arkheolohiya Ukrayiny /avtory-uporyadn. P.P. Tolochko, V. YU. Murzin; u spivavtorstvi z R.Rolle, M. Myullerom-Ville, K. Shittselem*. Kyiv ; Shlezviih, 1991. S. 281–283 (In Ukrainian).
10. Zinkiv I. Problemy rekonstruktsiyi ta znachennya slov'yans'kykh muzychnykh instrumentiv u dukhovniy kul'turi seredn'ovichnoyi Yevropy. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. Nauk. zb. Vyp. 48. Rivne : RDHU, 2024. S. 37–49. (In Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.747> (In Ukrainian).
11. Ivakin H., Baranov V., Ivakin V., Zotsenko O., Bibikov D., Olenych A., Pereverzyev S. Naukovo-ryativni doslidzhennya Arkhitekturno-arkheolohichnoyi ekspedytsiyi IA NANU na terytoriyi m. Kyieva. *Arkheolohichni doslidzhennya v Ukrayini 2017 r.* Kyiv : IA NAN Ukrayiny, 2019. S. 59–61 (In Ukrainian).
12. Ihnatenko I. M., Kovalenko V. P. Novi doslidzhennya na Verkh'omu Zamku v Chernihovi. *Arkheolohichni doslidzhennya v Ukrayini 1991*. Luts'k : Nadstyr'ya, 1993. S. 38–39 (In Ukrainian).
13. Kazymir O., Hotun I. Shakhrai D., Synytsya YE., Babenko R., Hun' M., Loznytsya T. Prodovzhennya rozkopok pvidennoyi chastyny poselennya Sofiyivs'ka Borshchahivka. *Arkheolohichni doslidzhennya v Ukrayini 2017*. Kyiv: Instytut arkheolohiyi NAN Ukrayiny, 2019. S. 95–97 (In Ukrainian).
14. Kozlov's'kyi A. O. Novi doslidzhennya davn'orus'koho poselennya v Dniprov's'komu Nadporizhzhii. *Arkheolohiya*, 1980. № 35. S. 79–92 (In Ukrainian).
15. Petrashenko V. A. Drevnerusskoye selo (po materialam poseleniy u s. Grigorovka). Kyiv, 2004. 264 s. 130 ill.
16. Pletneva S. A. Na slavyano-khazarskom pogranich'ye (Dmitriyevskiy arkheologicheskii kompleks). Moskva : Nauka, 1989. 288 s. (In Russian).
17. Pletneva S. A. Ot kocheviy k gorodam: Saltovo-mayatskaya kul'tura. *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR*. Vyp. 142. Moskva : Nauka, 1967. 196 s. (In Russian).
18. Povetkin V. Bubenty i kolokol'chiki sredi prochikh shumyashchikh i udarnykh prispособleniy v obikhode drevnikh novgorodtsev. *Novgorodskiy istoricheskiy sbornik*. Vyp. 11 (21). SPb, 2008. C. 110–141 (In Russian).
19. Podlevs'kyi S. Hrafiti Chernihova v sotsiokul'turnomu prostori X–XVII stolit'. Chernihiv : Scriptorium, 2018. 276 s.
20. Pryshchepa B. A. Nikol'chenko YU. M. Muravyts'ke horodyshche / Rivnens'kyi instytut slov'yanoznavstva, Mariupol's'kyi humanitarnyy instytut. Mariupol' : Renata, 2001. 80 s.: il. (In Ukrainian).
21. Pryadko O. O. (2019). Davn'orus'ki pam'yatky mizh Dniptom, Suloyu, Supoyem ta Orzhytseyu (kinets' X – persha porovyna XIII st): dys. ... kand. ist. nauk. 310 s., il.. Kyiv. (In Ukrainian).
22. Pshenychnyy YU. Do istoriyi ostrova Kepna u Dubno. *Arkheolohichni doslidzhennya v Ukrayini 2017*. Kyiv : IA NAN Ukrayiny, 2019. S. 222–226 (In Ukrainian)
23. Svyeshnikov I. K. Doslidzhennya davn'oho Zvenyhoroda u 1982–1983 rr. *Arkheolohiya*, 1987. Vyp. 57. S. 94–101

24. Serheyeva M. S. Obrobka ta vykorystannya porozhnystoho rohu u Kyyivs'kiy Rusi. *Arkheolohiya i davnya istoriya Ukrayiny*. Vyp. 5. *Arkheolohiya: vid dzherel do rekonstruktsiy*, 2011. S. 222–226 (In Ukrainian).
25. Serheyeva M. S. Vyroby z kistky ta rohu z Maloho Horods'koho horodyshcha. *Arkheolohiya ta davnya istoriya Ukrayiny*, 2020. Vyp.1 (34). S. 192 – 201 (In Ukrainian).
26. Serheyeva M., Taranenko M. Novi doslidzhennya davn'orus'koho kostoriznoho remesla na kyyivs'komu Podoli. *Naukovi studiyi*, 2015. Vyp. 8. S. 328–345 (In Ukrainian).
27. Serheyeva M. S., Kozlovs'kyy A. O., Kryzhanovs'kyy V. O. (2020) Novi znakhidky vyrobiv z kistky z Kopyrevoho Kintsya v Kyevi. *Arkheolohiya*, 2020. № 3. S. 91–105 (In Ukrainian).
28. Suprunenko O. B. From the history of archaeological research in the Poltava region: a short essay. Kyiv; Poltava : PP «Grotesk», 2007. VC «Archeology». 124 p. (In Ukrainian).
29. Suprunenko O. B., Volodarets'-Urbanovych YA. V., Puholovok O. YU. Kompleks kola «Martynivky» z Poltavy (Poltavs'kyy skarb 2014 roku). In *Sclavenia terra*. 2016. № 1. S. 91–131 (In Ukrainian).
30. Ters'kyy S. Vyroby z kosti i rohu X-XIII st. z terytoriyi Prykarpattya i Volyni u fondakh L'vivs'koho istorichnoho muzeyu. *Naukovi zapysky Lvivs'koho istorichnoho muzeyu*. Vyp. 1. L'viv, 1993. S. 68–87 (In Ukrainian).
31. Khamayko N. V., Yanish YE. YU. Arkheozoologichni materialy Shestovys'koho mohyl'nyka v kolektsiyakh Instytutu arkheolohiyi. *Arkheolohiya i davnya istoriya Ukrayiny*. 2018. Vyp. 3 (28). S. 192–204 (In Ukrainian).
32. Kharlamov M. I. (b. g.) Drevneslavyanskiy prigranichniy gorod Donets : istoriya zarozhdeniya, razvitiya i upadka. *Prigranichniy region v istoricheskom sotrudnichestve*: S. 223–226 (In Russian).
33. Kharlamova A. O. Kistyani vyroby Donets'koho horodyshcha (do pytannya pro vzayemyny meshkantsiv horodyshcha z kochovykamy). *Arkheolohiya*. 2016. № 3. S. 107–111 (In Ukrainian).
34. Chayka R. Davn'orus'ke horodyshche Lystvyn i yoho okolytsi u X–XI st. / upor. T. R. Mylyan. L'viv : Liha-Pres , 2009. 214 s. (In Ukrainian).
35. Shramko B. A. Drevnosti Severskogo Dontsa. Khar'kov : Izd-vo Khar'kovskogo gos. Universiteta, 1962. 405 s.
36. Yakubovs'kyy V. Skarby Bolokhivs'koyi zemli / vyd. 2, dopov. Kam'yanets'-Podil's'kyy : Medobory (PP Moshak M. I.), 2003. 159 s. (In Ukrainian).
37. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann/. *The Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3–29. URL: <http://www.jstor.org/stable/842168> (In English).
38. Terskyi S., Zinkiv I. Archaeological musical instruments from the territory of Galicia-Volhynia state as part of Slavic instruments of the X th – the XIV th centuries. *East European Historical Bulletin*, 2022, 22, P. 8–23. doi: 10.24919/2519-058X.22.253745 (In English).
39. Zimny P. Grzechotka gliniana : Praca zaliczeniowa z archeologii. Zabrze: Uniwersytet Opolski, 2005. 21 s. (In Polish).

MEDIEVAL ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE

Zinkiv Iryna – Doctor of Art Criticism, Professor,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The article is devoted to the study of various types of medieval musical instruments of the VII–XIV centuries, which were found by archaeologists on the territory of Ukraine. It continues the author's series of research with the goal of creating a single catalog of all varieties of musical instruments of Medieval Ukraine. New archeological musical instruments of various types that belonged to various ethnic groups of ancient Ukrainian lands, have been introduced into scientific circulation.

Keywords: musical archeology, percussion, winds musical instruments, string musical instruments, Hornbostel-Zachs classification, Slavs, Alans, Polovtsy (Cumans).

UDC 780.6: 681.819; 681.818; 681.817+904 «VI-XIV centuries»

MEDIEVAL ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE

Zinkiv Iryna – Doctor of Art Criticism, Professor,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The purpose of the article is to bring into scientific circulation new musical, archeological and iconographic artifacts accumulated today for their presentation in Ukrainian and foreign historical instrumental studies, as well as to show the varieties and ethnic identity of percussion, wind and string instruments of those ethnic groups that have lived for almost 1000 years on the territory of Ukraine.

Research methodology. The paper uses combined archaeological and organological research methods.

Results. The reconstruction of the musical instruments of Ancient Ukraine (VI-XIV centuries) is closely related to the migration processes of medieval Europe and Asia. The most thoroughly studied medieval noise percussion instruments are egg-shaped ceramic idiophones (112.1). 2. A peculiar ceramic idiophone of the XI century from the historical city of Voyin' its shape resembles the pommel of a mace. Metal rattles (112.1) come from the Volyntsev archaeological culture (VII–VIII c.), from the settlements of Listvyn, Pohorynnia (present-day Rivne region, XI–XIII c.), Zvenigorod (Lviv region, XII–XIII c.), and burials of Alan nomads of the Saltov-Mayaki culture (present-day Kharkiv region, VII–VIII c.). 3 Hanging bells with internal strikers (111.242.122) are represented by iron botalas («shepherd bells»), which are known among the artifacts of the Slavic (Listvyn, Hryhorivka village – X–XIII centuries) and the nomadic Alan world (VIII– X c.). The earliest botalas of the Saltiv-Mayaki (Alanian) culture are dated to the

VIII–IX centuries. A large botala of horse equipment was found in the burial of a rich Alan warrior. In Ukraine, the oldest iron botalas are known from the first half of the III c. (Chernyakhiv archaeological culture), in Northern Europe – from the V century. They were used as signaling and ritual instruments. 4. The earliest Slavic bells are found in the Pen'kiv archaeological culture (VI–VII c.), which belonged to the Ants. Bronze bells were made on the territory of medieval Ukraine. The oldest one was found in the city of Voyin' (first half of the XI c.). 5. There are several types of medieval wind instruments. These are bone open overtone flutes of two varieties: 1) without side holes (421.111.11) and 2) with holes (421.111.12). They date back to the IX–XIII centuries. A separate variety of whistle flutes are open flutes with several side holes (421.221.12). 6. The ceramic whistle found near the Pechersk Monastery in Kyiv (XI c.) is unique, which still has no analogues among Slavic ceramic aerophones. An ocarina (XIV c.) comes from the Lutsk castle, which is not covered with glaze and has an archaic appearance. 7. In medieval Ukraine there were end-blown straight trumpets (423.121.1). Their images are known from paintings on the fresco "Musicians" by Sophia of Kyiv (XI c.), from miniatures of the Kyiv Chronicle (XII c.) and Kyiv Psalter (XIV c.). I prove that these trumpets had bone mouthpieces. 8. Lyre-shaped psalter /gusli/ (XII c.) were found in the historical Zvenygorod, a replica of which was made by the reconstructor artist V. Ilkiv. The nomadic world of medieval Ukraine is represented by a Polovtsian (Cumans) bowed chordophone of the XIII c., found near the village of Kirov (Kherson region). This chordophone is also depicted on a Polovtsian idol found on the Chongar peninsula in the Kherson region.

Novelty. The research materials include archaeological finds of musical instruments of those ethnic groups that in the VII–XIV centuries lived in various settled and nomadic ethnic environments of medieval Ukraine. All musical instruments were analyzed according to the Hornbostel-Sachs classification.

The practical significance. The paper materials can be used in research on the medieval musical and instrumental culture of the peoples of Europe and Asia.

Key words: musical archeology, percussion, winds musical instruments, string musical instruments, Hornbostel-Sachs classification, Slavs, Alans, Polovtsy (Cumans).

Надійшло до редакції 12.12.2024 р.

УДК 130.2:7.041:7.044

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ЕЛІЗАБЕТТИ СІРАНІ У РАННЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬ

Олена Гончарова – доктор культурології, професор,

професор кафедри музейного менеджменту,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.832>

Researcher ID: F-6473-2015

o.m_goncharova@yahoo.com

На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї перш. пол. XVII ст. заповнити пробіли, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно трансформаційних процесів жіночої творчості Елізабетти Сірані. Використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами. *Наукова новизна* полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді творчості жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї як її самооб'єктивацій, виявленні генези та іконографії її художньої творчості, що породжує нову культурну реальність. *Встановлено*, що трансформаційні процеси жіночого мистецтва Елізабетти Сірані в діахронічному розгортанні можна розглядати як її самооб'єктивацію та феномен ранньомодерної культури Болоньї. Результати проведеного дослідження не лише надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Болоньї, але й дають вихід на «авторську особистість» мисткині. *Заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками*. З'ясовано, що професійний та соціальний статус художниці легше було здобути доньці художника у майстерні батька, черниці у монастирі, або дворянці, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед nobilitetu, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійської художниці уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з релігійною, біблійною, історичною, міфологічною, алегоричною тематикою. Е. Сірані очолила мистецьку майстерню батька, заснувала художню школу для дівчат, стала професором Академії Св. Луки у Римі. Відтак соціальний та професійний статус Елізабетти Сірані підвищувався і наближався до суспільного положення гуманістичної інтелігенції, аніж до статусу ремісника. На тлі трансформаційних процесів ранньомодерної культури Болоньї цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості у ставленні до соціального значення обдарованої жінки-художниці.

Ключові слова: Елізабетта Сірані, мисткиня, художниця, картина, жінка, самооб'єктивація художниці, візуальні самопрезентації в творах живопису, антропоцентричний підхід, культура, культурологія, музеєзнавство, ранньомодерний період, італійська культура, Болонья, Італія.

Актуальність дослідження. Трансформаційні процеси жіночого мистецтва та соціального статусу художниць ранньомодерного періоду італійської культури привернули до себе увагу мистецтвознавців, починаючи з останньої третини XX ст. Представниця феміністичної парадигми Лінда Нохлін виходила з аксіоматичного припущення, що в образотворчому мистецтві немає видатних жінок-художниць і пояснювала це обмеженням доступу жінок до мистецької освіти у тому ступені, який був звичним для чоловіків. Подібна дискримінація, як зауважувала Л. Нохлін, обмежувала перспективи професійного зростання жінок-художниць і не давала їм сформуватися як рівним чоловікам-художникам за майстерністю [37; 5, 10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи власні дослідження і дослідження інших науковців, М. Гаррард засвідчує, що жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли культурними агенціями як художниці, меценатки, так і споживачки мистецтва [23; 7]. Компаративний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не трапляються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації [19; 1]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, В. Чедвік зауважує, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [6, 4; 18, 21]. Враховуючи обмежені економічні, політичні ролі, майнові права жінок, їх доступ до освіти, влади, Д. Келлі наголошує, що «для жінок-художниць не було Відродження – принаймні, не в епоху Відродження» [28; 19].

Утім, досліджуючи розвиток творчості Е. Сірані, Б. Бон зосереджує увагу на чиннику, характерному для болонської культури: ролі меценатів Болоньї та їх сприяння успіху художниць у місті [11; 113]. Аналізуючи твори Е. Сірані, Е. Голані визначає специфіку її творчості, вишукані інтерпретації образів, об'єктивацію історичних персонажів та їх вчинків, підкреслює жіночу мужність, незалежність та силу [25; 37]. Разом із тим, зосереджуючи увагу на мистецьких чеснотах та навичках Е. Сірані, А. Модесті наголошує на її маскулінних естетичних дискурсах, чоловічій художній мові для досягнення успіху в професії, де домінують чоловіки [31; 133].

Культурологи, музеєзнавці, історики мистецтв, історики зосереджували свою увагу на жінках-мисткинях у своїх загальних дослідженнях. У XVII-XIX ст. ґрунтовні роботи опублікували І. Буллар, Дж. Біанконі, К. Бонафеді, Дж. Босі, Дж. Гуїдічіні, Дж. Джіордані, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія та ін. [10, 12-13, 16, 24, 27, 29-30, 44].

В європейській історіографії дослідження біографії та культурно-мистецьких практик Елізабетти Сірані з'являється вже у XVII ст. Першість належить італійському історику мистецтва з Болоньї, Карло Чезаре Мальвазії (1678 р.) [29; 467–476], згодом були опубліковані монографії К. Бонафеді «Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi» (1845 р.) [12; 115–123], Л. М. Ретг «The Women Artists of Bologna» (1907 р.) [41; 228–312]. У XX та XXI ст. з'являються дослідження, присвячені трансформаційним процесам жіночого мистецтва у ранньомодерній Італії, Б. Бон, М. Гаррард, Е. Голані, О. Гончарової, Ф. Джейкобс, Д. Келлі, А. Модесті, Л. Нохлін, П. Рокко, Ж. Тальман, В. Чедвік, Д. Чейні та ін. [4-5, 7, 11, 18-19, 23, 25-26, 28, 31-32, 37-38, 42-43, 46]. Проте досліджень, присвячених жінкам-художницям, до ост. чверті XX ст. було обмаль. В українській культурології та музеєзнавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже не поміченими. Зокрема через нерозробленість методологічних завдань аналізу «організації візуального поля» творів живопису. Виключенням можна вважати статтю Ю. Романенкової «XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади» [9]. Спроба семантичного аналізу творів жінок-мисткинь та скульпторки П. де Россі здійснена О. Гончаровою в розділі монографії «Women Artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural Studies discourse» [26; 230–280].

Мета статті. На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї перш. пол. XVII ст. заповнити пробіли, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно трансформаційних процесів жіночої творчості Елізабетти Сірані.

Методологія. При написанні статті використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами. *Біографічний метод* застосовувався при роботі з даними про життя художниці, іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду та його класифікаціях. Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної і образно-стилістичної інтерпретації картин з

поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією образу в ранньомодерному періоді культури Болоньї.

Виклад основного матеріалу. Проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок-мисткинь полягає в хибному уявленні про те, що мистецтво є безпосереднім особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження. Мистецтво майже ніколи не буває таким, велике мистецтво ніколи не є таким, як підкреслює Л. Нохлін. У монографії «Why Have There Been No Great Women Artists?» (2021 р.), опублікованій до 50-річчя її першої однойменної статті, Л. Нохлін зауважує, що створення мистецтва складається з несуперечливої мови форми, більш-менш залежної або вільної від заданих у часі умов, схем чи систем позначень, які необхідно вивчати чи відпрацьовувати, чи то шляхом навчання, чи тривалого періоду індивідуальних експериментів [38; 28; 6, 4]. Відповідь на те, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в характері наявних соціальних інститутів і в тому, що вони забороняють чи заохочують у різних класах чи групах осіб [38; 42].

Значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника у професійному становленні багатьох жінок-мисткинь. Однак зрозуміло: щоб жінка взагалі зробила вибір на користь кар'єри, тим більше, кар'єри в мистецтві, вона мала бути особібно нетрадиційною, особливо у минулому, щоб протистояти чи знаходити силу в ставленні своєї родини, вона у будь-якому випадку повинна була мати в собі сильну рису непокори, щоб взагалі пробитися у світ мистецтва, а не підкорятися суспільно схваленій ролі дружини і матері, єдиній ролі, яку їй автоматично приписує кожен соціальний інститут [38; 68]. Варто заперечити поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

У першій половині XVII ст. стає уשלвленою італійська художниця з Болоньї, Елізабетта Сірані (1638–1665 pp.).

Болонья була другим за величиною нестоличним містом Європи після Ліона. У Болоньї розташований перший університет в Європі, заснований у 1088 р., в якому дозволялося навчатися дівчатам. У XVI–XVII ст. цей університет пережив помітний розквіт науки завдяки присутності видатних учених.

Ще до кінця XVI ст. живопис у Болоньї не культивувався настільки пишно, як у багатьох італійських містах. Частково це відображало відсутність двору, як у Мантуї, Феррарі чи Флоренції. Однак пізніші описи майна наприкінці XVI ст. свідчать про зростаючий попит власності на картини. Болонські моделі споживання, як видно з будівель і картин, відображали більші фінансові бонуси та привілеї, які отримували патриціати від відносин з Римом, столицею Папської держави [33; 28–30].

Болонський архієпископ Габріеле Палеотті (1522–1597 pp.) в праці «Discorso intorno alle immagini sacre e profane» (1582 р.) запропонував реформування образів як мандат для художника створювати чіткі візуальні образи з дидактичною метою, сприяючи натуралізму у відповідь на маньєристські надмірності [42; 3]. Створення релігійних картин, вівтарних образів для приватних, сімейних каплиць у парафіяльних церквах і творів, замовлених релігійними орденами, мало відношення до роботи Г. Палеотті, який сформував ідеологічне тло для мистецького виробництва в місті. Проте не всі роботи мали церковний характер, і незважаючи на несхвалення єпископа, на стінах сімейних палаців писали світські цикли фресок, а міфологічні картини були популярними. Крім того, був попит на портрети, яких раніше не було в Болоньї XVI ст. [33; 28–30].

Специфіка університетського міста також відображалася на мистецькій діяльності болонської художньої інтелігенції: для прикрашання громадських міст і власних домівок замовлялись портрети науковців, докторів і професур.

У Болоньї була найбільш розвинена школа жінок-художниць поза монастирем в Італії, починаючи з XI ст., яка розвинулася у суспільстві XVI ст. та розквітла протягом XVII ст. Виняткова культурно-мистецька діяльність жінок свідчить про те, що в Болоньї була специфіка, що сприяла жіночій творчості, дозволяючи відносну свободу виробництва у різних сферах [11; 113].

Зміни меценатства в Болоньї вплинули на зміни в суспільному визнанні, об'єктах живопису та фінансовій компенсації художникам. Зростаюча різноманітність серед меценатів з точки зору статі, соціально-економічного статусу та географічного розташування свідчить про те, що болонські художниці досягли все більшого визнання під час Сейченко, що дозволило їм писати різноманітніші сюжети, спеціалізуватися на престижному жанрі історичного живопису та виробляти більшу кількість публічних вівтарів, а також творів для приватних колекцій. Зростає кількість комісійних, особливо від клієнтів-чоловіків, які варіювалися від середнього класу до дворян, що відіграло ключову роль у покращенні статусу болонських жінок-художниць [11; 113]. Перші колекціонери враховували тексти, які описували життя та творчість художників. Не бути включеним до життєписів

– означало не бути поміченим. Тому письмові похвали, а не лише твори мистецтва забезпечували довговічність митця [46].

Університетський дух сприяв лібералізації поглядів, що дало можливість Е. Сірані отримати художню освіту і зробити кар'єру у відведений їй короткий термін життя. Елізабетта була однією з доньок (дві інші – Барбара й Анна-Марія) болонського художника і торговця творами мистецтва Джованні Андреа Сірані (1610–1670 рр.). Джованні Сірані був учнем Гвідо Рені – найвідомішого представника болонської школи живопису.

Незважаючи на те, що Е. Сірані прожила дуже мало, померла в 27 років від прободної виразки шлунку (за деякими іншими версіями – була отруєна своєю служницею, з приводу чого проводилось судове дізнання), вона залишила по собі чималу художню спадщину: твори, що нині знаходяться у різних музеях Європи і США, а також приватних колекціях. У 2018 р. у галереї Уффіці у Флоренції відбулася виставка 34 творів Е. Сірані, в т.ч. з приватної колекції Л. Занасі [47; 4, 34]. Цьому сприяла неймовірна працездатність ерудованої та плідної художниці, граверки та креслярки, адже в середньому вона створювала понад 20 картин щороку. На її кар'єру також вплинули нагальні фінансові потреби її родини, особливо після того, як її батько через подагру не міг малювати приблизно з 1660 р. Елізабетта вела облік усіх своїх живописних робіт: від картин до малюнків і гравюр. Вона фіксувала прізвища усіх своїх замовників та наводила детальний опис кожної роботи. Ці записи дозволяють точно атрибутувати твір, встановити дату написання, а також визначити кількість живописних робіт, яка вражає продуктивністю її праці. Елізабетта написала понад 200 картин, створила 15 принтів, незліченну кількість малюнків та ескізів упродовж своєї кар'єри, яка тривала ледь більше десятиліття (1654–1665 рр.) [32; 87, 4; 33–37].

Е. Сірані та її батько мали тісні особисті стосунки з графом Карло Чезаре Мальвазією, головним біографом болонських художників. «*Felsina pittrice, vitè de pittori bolognesi*» Мальвазії 1678 р. приділяє більшу увагу цій художниці Болоньї, ніж будь-яка інша ранньомодерна італійська біографія митців. Книга містить 4-сторінкову біографію Лавінії Фонтани, короткі коментарі про багатьох інших жінок і 23-сторінкову розповідь про Елізабетту Сірані [11; 117]. К. Ч. Мальвазія зауважує, що Елізабетта подарувала йому ескіз, що був цілком типовим для її способу композиції. Її винахід і реалізація були надзвичайно швидкими. Вона відразу задумала свій предмет цілком; і, як правило, після кількох грубих олівцевих ліній вона малювала аквареллю та пензлем на білому папері, наносячи світло й тінь одночасно – «метод найбільших майстрів», до якого її батько ніколи не прагнув. Кілька прикладів такого методу малювання можна побачити в колекції малюнків Елізабетти в галереї Уффіці у Флоренції (нині у відділі гравюр і малюнків Уффіці. – О.Г.) [41; 293].

Описуючи талант і майстерність Е. Сірані, К. Ч. Мальвазія складає повний список її картин, малюнків і гравюр 1655–1665 рр. [29; 467–476] і зазначає, що «незважаючи на те, що вона прожила і тільки почала малювати ті кілька років, тут є так багато її творів, більше, ніж за тривалий період життя не було виконано іншим художником» [29; 476]. Оскільки понад половину цих картин нині втрачено, цей список є безцінним, адже містить детальну інформацію про її твори, вибір сюжетів, іноді езотеричну іконографію та конкретну інформацію про багатьох меценатів. Е. Сірані перерахувала 195 написаних нею картин і визначила 98 різних покровителів, багато з яких були постійними клієнтами. Зауважимо, що 85 із цих покровителів – чоловіки, і 13 – жінки. Б. Бон визначає 143 картини, замовлені чоловіками та 25 картин – жінками [11; 117, 125]. К. Ч. Мальвазія вважав, що Елізабетта «ніколи не писала як жінка, [але] навіть більше, ніж чоловік» [31; 113]. Разом із тим, на думку С. Віталі, «*invidi, e maligni*», Елізабетті допомагав батько Андреа, який приписував їй свої власні картини «*per renderle più rare, et ammirate, come operazione di femmina*» [43].

Нині рисунки Елізабетти розглядаються, безумовно, «в манері найбільших майстрів» [14, 20, 35, 46]. Вони легкі, спритні, бадьорі, без вагань, впевнені – витвір однієї досконалої володарки самої себе та технічної сторони свого мистецтва [41; 294]. Майстерність рисування ліній помітна навіть у маленьких офортах, які зберігаються в галереї Уффіці. Можливо, ніщо так не розкриває здібності художника, як його альбом рисунків, в т.ч. колекція І. Феррі... Л. М. Регт наводить список цих монохромних досліджень, зазначаючи їх номери в офіційному каталозі [41; 306–308].

У 1994 р. ескіз Сірані «Мати і дитина» був обраний для друку на різдвяних марках Поштової служби США.

«Віртуоз пензля» Е. Сірані могла закінчити картину за один сеанс. Так сталося із замовленням тосканського герцога Козімо III Медічі. Відвідавши Болонью в 1664 р., він замовив зображення Мадонни Марії. Картина була зроблена настільки швидко, що герцог встиг забрати її з собою, незабаром повернувшись додому.

Картина «Мадонна з Немовлям і святим Іоанном» (1659 р., інв. ном. 38, Національна пінакотека Болоньї, Італія), хоч і не підписана, є одним із найвідоміших творів художниці. Співзвучність з

іншими творами тієї самої теми як із формальної, так і з семантичної точок зору дозволяє припустити, що рання робота відноситься до 1659 р. Композиційний винахід представляє сентиментальний нахил Богородиці до її Сина та немовляти Святого Іоанна [39].

Одна з її мадонн, «Мадонна з немовлям» (1663 р., Національний музей жінок у мистецтві, Вашингтон, США) зображує Марію не тільки як Царицю Неба, а як справжню молоду матір, «теологію рідною мовою» [32; 92]. У тюрбані, улюбленому селянками Болоньї, Марія з захопленням дивиться на немовля, яке звивається у неї на колінах. У її обіймах дитина Христос грайливо відхиляється назад, щоб увінчати свою матір гірляндою троянд. Віртуозна робота Сірані добре помітна на білому рукаві Богородиці, густо пофарбованому, щоб підкреслити його грубу, домоткану текстуру. Єдиними прикрасами Богородиці є її хустка з візерунками та золота китиця на куті подушки, на якій лежить немовля Христос. Цей відтінок блиску та квіткова гірлянда здаються особливо помітними на контрасті з простим темним фоном Сірані. Підпис художниці та дата золотими літерами розташовані вздовж горизонтального шва подушки (Рис. 4) [36].

Техніка Сірані була настільки віртуозною, що викликала неабиякий інтерес, який художниця вміло використовувала на свою користь. Так, вона дозволяла своїм клієнтам спостерігати за її роботою у себе в студії. Це сприяло її популярності і збільшувало кількість замовлень. Можливо, такому «маркетинговому» підходу сприяло і заняття батька Елізабетти.

Художниця була винахідливою та новаторською, експериментувала з новими матеріалами, розробляла унікальний зміст. Разом із тим її картини традиційні іконографічно, наратив зображує героїнь з біблійної та класичної історії – сильних і сміливих жінок: Юдиф, Далілу, Лукрецію [22], Порцію, Тімоклею, Клеопатру, Цірцею, Памфілію. А. Модесті зауважує, що Елізабетта пише героїнь з позитивними чеснотами, незалежних активних особистостей, розумних, мужніх і гідних [32; 90].

Сірані мала особливу здібність до історичного живопису з жінками як головними дійовими особами, і багато з цих творів у неї замовляли багаті купці Болоньї, такі як банкір Андреа Катталані – картину «Юдит з головою Олоферна», (1658 р., галерея Бурглі Хауз (Burghley House Gallery), Стемфорд, Великобританія) [15; 5, 15].

Елізабеттою Сірані написано дві картини на тему Юдити. Одна знаходиться в художньому музеї Волтерса у Балтиморі, Меріленд (США) [45]. Ця картина «Юдит з головою Олоферна» (інв. ном. 37.253) вирішена у традиційній композиції: Юдит тримає в обох руках щойно відтату голову Олоферна. При цьому вона відвернулася у бік і, хоча її обличчя виглядає абсолютно спокійним, мова її тіла свідчить про огиду до здобутого трофею. Композиційне і навіть колористичне рішення повторює аналогічну картину Гвідо Рені (знаходиться у приватній колекції), послідовником якого вважається Елізабетта Сірані. Більше того, можна відзначити, що картина Елізабетти Сірані, яку подеколи відносять до авторства її батька, є дзеркальним повтором картини Г. Рені.

Значно цікавішою є композиційне рішення другої картини Елізабетти Сірані «Юдит з головою Олоферна» (1658 р.), Галерея Бурглі Хауз, Стемфорд, Великобританія [15; 5, 15]. На ній представлено момент повернення Юдити до рідного міста і пред'явлення голови Олоферна його мешканцям. Люди, зібравшись на площі, оточили поміст, стоячи на якому, Юдит дістає з мішка страшний трофей. Дія відбувається вночі при світлі факелів, зірок і молодого півмісяця, який на Близькому Сході вважається символом удачі й успіху у справах (Рис. 1).

До Е. Сірані створювалась еротизація образу Юдити в живописі протягом століть саме художниками-чоловіками (Джорджоне, П. Веронезе, Я. Массейс, Я. ван Хемессен, П. П. Рубенс, Ф. дель Каїро, Дж. Пеллегріні, Г. Клімт, Ф. Штук), які у такий спосіб об'єктивували свої сексуальні бажання і фантазії. Прочитання вчинку Юдити як громадянського та національного подвигу відходить у таких картинах на другий план або зникає зовсім. Фабула зводиться до зваблення і вбивства, що навіть суперечить самій біблійній історії, незважаючи на її оцінку з точки зору відповідності історичному контексту. Елізабетта Сірані у втіленні цього сюжету дотримувалася біблійної легенди щодо побачення Юдит з Олоферном, адже у «Книзі Юдити» сказано про Олоферна: «Він не вчинив зі мною гріха мені на ганьбу та на сором» [2; 5, 15].

Феміністські нахили ерудованої Е. Сірані, можливо, спонукали її шукати літературні, історичні епізоди, щоб підкреслити хоробрість жінок, зокрема, на картині «Тімоклея вбиває капітана армії Олександра Македонського», 1659 р. (Музей Каподімонте, Неаполь, Італія) [34]. Тімоклея, яка вбила командира фракійської армії під проводом Олександра Македонського, кинувши його головою в колодязь (Рис. 3), є безпрецедентним поєднанням популярного сюжету з апокрифів Старого Заповіту і «Порівняльних життєписів» Плутарха про Олександра Македонського, який ніколи раніше не був представлений в італійському мистецтві [11, 121]. Епізод, описаний Плутархом у його життєписі Олександра, входить у гуманістичну літературну традицію. Історія демонструє як добродісна та відважна

жінка з міста Фіви, яку згвалтував командир фракійської армії та хотів пограбувати її маєток, забрати золото й срібло, мстить своєму нападнику. Тімоклея холоднокрівно взяла контроль над ситуацією та придумала як вона може маніпулювати капітаном, щоб кинути його тіло у колодязь та кидати каміння доти, поки не вб'є ворога [25; 37–39; 8]. На запитання царя, хто вона така, Тімоклея відповіла, що вона – сестра полководця Феагена, який бився проти Філіпа за свободу греків і загинув у битві при Хероней. Вражений її відповіддю і тим, що вона зробила, Олександр наказав відпустити на волю жінку та її дітей.

Елізабетта також славилася створенням алегоричних портретів суспільства, болонського дворянства під виглядом міфічного, релігійного або абстрактного образу. Художниця зобразила, наприклад, графиню Анну Марію Рануцці Марсілі в образі благодійності (Болонья, Fondazione Ca.ris.bo, 1665); Вінченцо Фердінандо Рануцці як Амура (Варшава, Національний музей, 1663 р.); Ортензію Леоні Кордіні в ролі святої Доротеї (Медісон, Музей мистецтв Шазен, 1661 р.). Вона також написала алегоричні автопортрети в образі Музики (Форт-Ворт, приватна колекція, 1659 рік) та в образі Живопису [32; 91].

Після того, як її батько за станом здоров'я був змушений відійти від справ, Елізабетта Сірані очолила художню студію і родинний бізнес. Серед її замовників і патронів були члени родини князів Медічі, делла Ровере, герцогині Мантуї, Парми, Баварії та Брауншвейгу, герцог Мірандола, граф Новеллара та інші меценати із Флоренції, Генуї та Мілана. Нарешті, соціально-економічне розмаїття покровителів Е. Сірані вражає: майже половина її зареєстрованих світських покровителів належала до середнього класу [11; 118]. Б. Бон звертає увагу на колекцію торговця шовком Сімона Тассі, який замовив 4 картини за списком Е. Сірані, включаючи вітварний образ Антонія Падуанського для церкви Сан Леонардо (1662 р., Національна пінакотека, Болонья) і зображення Порції, яка поранила своє стегно, на дуже незвичайну тему в італійському мистецтві (1664 р., Фонд Касса ді Ріспарміо, Болонья). В інвентарі його колекції 1671 р. також перераховані 3 інші картини Е. Сірані [11; 118].

Зауважимо, що картина «Порція» (Рис. 2), придбана Сімоном Тассі за 500 лір, на аукціоні Сотбі була продана за 505.000 доларів США (лот 44, 25.01.2008) [1] і нині знаходиться у приватній колекції Л. Занасі (Модена, Італія) [32; 87].

Болонський банкір Андреа Катталані володів 7 творами Е. Сірані, в т. ч. картинами «Юдиф» (Бурглі Хаус, Великобританія, 1658 р.) і «Тімоклея» (Національний музей Каподімонте, Неаполь, Італія, 1659 р.) [11; 121].

Атрибуцію картин полегшує як інвентарна книга, записана художницею, так і опублікована К. Ч. Мальвазіє книга «*Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi*». Тим більше Елізабетта Сірані підписала майже 70 % картин, що збереглися, в т. ч. чотири з п'яти портретів, які на даний момент ідентифіковані. Е. Сірані за свою коротку кар'єру створила щонайменше два написані та два намальовані автопортрети [26; 276, 43; 46; 47]. Особливістю жіночої практики підпису картин є її висока частота, «*fenomeno della firma*» [43].

У 1662 р. Елізабетту Сірані обрано повним професором Академії Св. Луки у Римі [31; 133], що стало переконливим свідченням трансформації її соціального і професійного статусу, визнання чоловічим мистецьким істеблшментом. Римська академія приймала жінок на посади повних професорів з 1607 р., але без дозволу відвідувати засідання (Статут 20), проте до 1617 р. вони були повністю інтегровані до функцій установи. Бути повним професором означало, що Елізабетта вважалася «маестро», тобто вона могла очолювати власну студію та викладати, беручи студентів та підмайстрів, яких вона повинна була забезпечувати їжею та гільдійними внесками. Відомо, що Елізабетта справді стала майстром власної майстерні, коли вона взяла на себе головну роль свого батька у 20 років [32; 88]. Відтак Елізабетта заснувала в Болоньї школу для дівчат, у якій навчалися болонські художниці Джіневра Кантофолі, Лукреція Скарфалья та ін.

Талановита художниця раптово померла у віці 27 років, 28 серпня 1665 р. В її смерті та отруєнні звинуватили її служницю. Суд над Лючією Толломеллі за ймовірне вбивство її господині висвітлює медичні знання та практику XVII ст. [41; 278]. Її батько, за порадою доктора Галлераті, вимагав посмертної експертизи [41; 283]. Лікар Матесілані висловив переконання, що створена отрута викликала «виразкове запалення» [41; 287]. Проте дослідження показали, що Елізабетта Сірані померла найімовірніше від прободної виразки шлунку.

Геніальність Е. Сірані виявляється не лише в її сакральних темах і портретах, але у її вмінні написати алегоричні та історичні сюжети, які часто представлені за допомогою оригінальних іконографічних рішень, манері поєднання жіночих і чоловічих естетичних чеснот, у навичках, які вона розвинула завдяки читанню літературних творів у великій бібліотеці свого батька Джованні Андреа. Він сам був художником, першим учителем Елізабетти, а також одним із головних факторів, що сприяли її блискучій кар'єрі художниці, керівниці художньої студії, очільниці сімейного бізнесу, викладачки у художній школі для дівчат у Болоньї, повної професорки Академії Св. Луки в Римі.

Наукова новизна дослідження полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді трансформацій творчості жінки-художниці ранньомодерного періоду культури Болоньї як її самооб'єктивізацію, що породжує нову культурну реальність. Результати проведеного дослідження не лише надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Болоньї, але й дають вихід на «авторську особистість» мисткині. Авторкою статті заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Висновки. Трансформаційні процеси мистецтва жінки-художниці в ранньомодерній культурі Болоньї відбувалися складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на культурно-мистецькі практики жінок здійснював Болонський університет (1088 р.), в якому дозволялося вчитися дівчатам. Видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристики. У Болоньї була найбільш розвинена школа жінок-художниць поза монастирем в Італії, починаючи з XI ст., яка розвинулася у суспільстві XVI ст. та розквітла протягом XVII ст. Виняткова культурно-мистецька діяльність жінок засвідчує специфіку ранньомодерної Болоньї, що сприяла жіночій творчості і відносній свободі виробництва у різних сферах.

Професійний та соціальний статус художниці легше було здобути доньці художника у майстерні батька, черниці у монастирі, або дворянці, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки [6; 8–9]. Твори італійської художниці уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з релігійною, біблійною, історичною, міфологічною, алегоричною тематикою.

Елізабетта Сірані була особливо важливою фігурою в професіоналізації жіночих мистецьких практик ранньомодерного періоду Італії. Її посередництво полягало у створенні альтернативних шляхів для освіти жінок, у відкритті своєї художньої студії для молодих дівчат – не всіх з сімей художників, були також дворянки – які хотіли продовжити кар'єру в образотворчому мистецтві. Як професійний практикуючий митець, маестро, вчитель і жінка, Елізабетта запропонувала радикальну альтернативу усталеній моделі художньої освіти (від чоловіка до чоловіка/ від чоловіка до жінки) чоловічого наставника, розробивши передання мистецького навчання за жіночою лінією. Таким чином, професійні, технічні знання та культурний капітал передавалися жінками та через них, а не лише чоловіками. Відтак Болонья виявилася багатим ґрунтом для таких розробок, з її гуманістичною традицією відомих жінок, які викладали в університеті, писали та публікували, а також малювали, ліпили, висікали. Елізабетта Сірані є втіленням цієї багатой культурної спадщини [32; 94].

Відтак соціальний та професійний статус Е. Сірані підвищувався і наближався до суспільного положення гуманістичної інтелігенції, аніж до статусу ремісника. Зразки жіночої творчості, розглянуті в статті, можуть служити яскравим прикладом спроможності жінки як художниці в широкому сенсі цього слова. Їй підвладні будь-які напрямки в мистецтві. На тлі трансформаційних процесів ранньомодерної культури Болоньї цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості у ставленні до соціального значення обдарованої жінки-художниці.

Список використаної літератури

1. Аукціонний будинок Sotheby's. *Elisabetta Sirani. Portia Wounding her Thigh, 1664, oil on canvas, signed lower left and dated ELISAB. SIRANI F., Lot 44, 25.01.2008, 505000 USD.* URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html> (дата звернення: 28.08.2024).
2. Біблія; пер. І. Огієнка. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (дата звернення: 02.09.2024).
3. Виткалов С. В., Шумарова М. Музей у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 43. С. 81–86. Режим доступу: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/585/605> (дата звернення: 01.09.2024).
4. Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Елізабети Сірані у ранньомодерній Болоньї. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі*: мат. III Всеукр. конф. КНУКіМ, 12–13 квіт., 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. [370 с.] С. 33–38.
5. Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. Вип. 4. С. 9–19. Режим доступу: URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/250231> (дата звернення: 21.11.2024).
6. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто

Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 3–15. Режим доступу: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (дата звернення: 24.02.2024).

7. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики*: кол. монографія; відпов. ред. Ю. В. Трач. Київ : Нац. ун-т культури і мистецтв, 2020. С. 81–121.

8. Плутарх. Порівняльні життєписи; пер. з давньогр. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк; передм. Й. Кобів. Київ : Дніпро, 1991. 440 с.

9. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*. 9 (24), 2015. С. 109–118.

10. Bianconi G. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi*: con 14 tavole in rame. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.

11. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*. Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. 285 p. P. 113–127.

12. Bonafede Carolina. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.

13. Bosi G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna : Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.

14. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1413 (accessed 08.01.2024).

15. Burghley House Gallery, Stamford, UK. Retrieved from: <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/> (accessed 21.11.2024).

16. Bullart I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. P. 375–377.

17. Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/> (accessed 30.05.2024).

18. Chadwick W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.

19. Cheney Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.

20. Detroit Institute of Arts, Detroit, USA. URL: <https://dia.org/collection/rest-flight-egypt-61529> (accessed 21.11.2024).

21. Fortune J. *Research program on «Women Artists in the age of Medici»*. Retrieved from: <https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 15.05.2024).

22. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/lucrezia-2>

23. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016. P. 5–43.

24. Giordani G. *Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.

25. Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art*, July 2011, 30 (4): 37–42. DOI:10.2307/23208497 (accessed 14.11.2024).

26. Goncharova O. Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: *Cultural studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science*: collective monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2020. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> Retrieved from: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/86/2238/4826-1> (accessed 14.10.2024).

27. Guidicini G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani, pubblicate nel «Supplemento alle Cose Notabili ...», 1908. Vol. III. 338 p.

28. Kelly Joan. *Women, history & theory: the essays of Joan Kelly*. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London : University of Chicago Press, 1986. P. 19–50.

29. Malvasia Carlo Cesare. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vitè de pittori Bolognesi*, 2 vols, Bologna, 1678, Vol. II, pp. 453–487. Digital Edition : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7zm0193h&view=1up&seq=463> (accessed 11.10.2024).

30. Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.

31. Modesti Adelina. Il Pennello Virile: Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculinized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Ed. S. Barker. Turnhout : Brepols Publishers, 2018. 247 p. P. 131–146. (Medici Archive Project).

32. Modesti Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Images. The magazine of the Uffizi Galleries*. №2, 2018. P. 84–97.

33. Murphy, C. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
34. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: <https://capodimonte.cultura.gov.it/> (accessed 18.02.2024).
35. National Gallery of Art, Washington, USA. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50849.html> (accessed 22.05.2024).
36. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: <https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/> (accessed 10.10.2024).
37. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.
38. Nochlin, L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London : Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
39. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/353-madonna-col-bambino-e-san-giovannino (accessed 12.03.2024).
40. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 10.09.2024).
41. Ragg, Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up> (accessed 15.09.2024).
42. Rocco Patricia. *Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675*. New York: Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.
43. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal* 0272 | 06 September 2022. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935> (accessed 01.10.2024).
44. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. L' *Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image.info> (accessed 15.04.2024).
45. The Walters Art Museum, Baltimore, USA. Retrieved from: <https://art.thewalters.org/detail/9874/> (accessed 15.10.2024).
46. Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.
47. Uffizi Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/news/maestra-elisabetta-sirani-virtuosa-del-pennello>.
48. Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/106484/Anonimo%2C%20Sirani%20Elisabetta%20-%20sec.%20XVII%20-%20Scena%20biblica%20%28%3F%29> (accessed 24.02.2024).

References

1. Auktsionnyi budynok Sothebys. Elisabetta Sirani. Portia Wounding her Thigh, 1664, oil on canvas, signed lower left and dated ELISAB.A SIRANI F., Lot 44, 25.01.2008, 505000 USD. URL: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html (data zvernennia: 28.08.2024).
2. Bibliia; per. I. Ohienka. URL: <https://only.bible/bible/ubio/> (data zvernennia: 02.09.2024).
3. Vytkaľov S. V., Shumarova M. Muzei u suchasnomu kulturnomu prostori. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb.* Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkaľov. Rivne : RDHU, 2022. Vyp. 43. S. 81–86. Rezhym dostupu: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/download/585/605> (data zvernennia: 01.09.2024).
4. Honcharova O. M. Kulturno-mystetski praktyky Elizabety Sirani u rannomodernii Boloni. Aktualni pytannia, problemy ta perspektyvy rozvytku humanitarnykh nauk u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori: mat. III Vseukr. konf. KNUKiM, 12–13 kvitnia 2024 r. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2024. [370 s.]. S. 33–38.
5. Honcharova O. M. Kulturnolohichna metodolohiia hendernoho analizu tvoriv obrazotvorchoho mystetstva (na prykladi siuzhetu «Yudyt i Olofern» u yevropeiskomu zhyvopysi). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2021. Vyp. 4. S. 9–19. Rezhym dostupu: URL: <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/250231> (data zvernennia: 21.11.2024).
6. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva skulptorky Propertsii de Rossi u kulturi chynkvechento Boloni. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb.* Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkaľov. Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 39. S. 3–15. Rezhym dostupu: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101
7. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva v rannomodernii period italiiskoi kultury. *Kultura i mystetstvo v suchasni Ukraini: teoriia, istoriia, praktyky: kol. monohrafiia; vidpov. red. Yu. V. Trach*. Kyiv : Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2020. S. 81–121.
8. Plutarkh. Porivnialni zhyttiepysy; per. z davnokr. Y. Kobiv, Yu. Tsymbaliuk; peredm. Y. Kobiv. Kyiv : Dnipro, 1991. 440 s.
9. Romanenkova, Yu. V. XVI stolittia yak «Batkivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynyknennia, svitohliadni zasady. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118.
10. Bianconi G. *Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi*: con 14 tavole in rame. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.
11. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*. Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. 285 p. pp. 113–127.

12. Bonafede, Carolina. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.
13. Bosi G. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee ...* Bologna: Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.
14. British museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1413 (accessed 08.01.2024).
15. Burghley House Gallery, Stamford, UK. Retrieved from: <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/> (accessed 21.11.2024).
16. Bullart, I. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. P. 375–377.
17. Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/>.
18. Chadwick W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
19. Cheney Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1–21.
20. Detroit Institute of Arts, Detroit, USA. URL: <https://dia.org/collection/rest-flight-egypt-61529> (accessed 21.11.2024).
21. Fortune J. *Research program on «Women Artists in the age of Medici»*. Retrieved from: <https://www.medic.org/?s=P.+Fortune+> (accessed 15.05.2024).
22. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/lucrezia-2>.
23. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016, pp. 5–43.
24. Giordani G. *Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.
25. Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art*, July 2011, 30(4): 37–42. DOI:10.2307/23208497 (accessed 14.11.2024).
26. Goncharova O. Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: *Cultural studies discourse. Integration of traditional and innovation processes of development of modern science*: collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2020. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/86/2238/4826-1> (accessed 14.10.2024).
27. Guidicini G. G. B. *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correzz. di L. Breventani, pubblicate nel «Supplemento alle Cose Notabili ...», 1908. Vol. III. 338 p.
28. Kelly Joan. *Women, history & theory: the essays of Joan Kelly*. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986. pp. 19–50.
29. Malvasia Carlo Cesare. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi*, 2 vols, Bologna, 1678, Vol. II, pp. 453–487. Digital Edition: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7zm0193h&view=1up&seq=463> (accessed 11.10.2024).
30. Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.
31. Modesti Adelina. Il Pennello Virile: Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Ed. S. Barker. Turnhout: Brepols Publusers, 2018. 247 p. pp. 131–146. (Medici Archive Project).
32. Modesti Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. №2, 2018. pp. 84–97.
33. Murphy C. P. *Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna*. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.
34. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: <https://capodimonte.cultura.gov.it/> (accessed 18.02.2024).
35. National Gallery of Art, Washington, USA. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50849.html> (accessed 22.05.2024).
36. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: <https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/> (accessed 10.10.2024).
37. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
38. Nochlin L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.
39. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/353-madonna-col-bambino-e-san-giovannino (дата звернення: 12.03.2024).
40. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 10.09.2024).
41. Ragg Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna*. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: <https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up> (accessed 15.09.2024).

42. Rocco Patricia. *Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675*. New York: Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.
43. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal* 0272 | 06 September 2022. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935> (accessed 01.10.2024).
44. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image.info> (accessed 15.04.2024).
45. The Walters Art Museum, Baltimore, USA. Retrieved from: <https://art.thewalters.org/detail/9874//>
46. Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *Artherstory*, March 9, 2021.
47. Uffizi Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/news/maestra-elisabetta-sirani-virtuosa-del-pennello>
48. Universita di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/106484/Anonimo%2C%20Sirani%20Elisabetta%20-%20sec.%20XVII%20-%20Scena%20biblica%20%28%3F%29> (accessed 24.02.2024).

ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. 1. Елізабетта Сірані. *Юдит з головою Олоферна*. 1658. Олія, полотно, 236,5 x 183 см. Підписано l.r.: ELISABta.. SIRANI. F. 1658. Інв. ном. PIC304. Галерея Бурглі Хауз, Стемфорд, Великобританія [15]. <https://collections.burghley.co.uk/collection/elisabetta-sirani/>



Рис. 2. Елізабетта Сірані.

Порція поранила стегно.

1664 р. Олія, полотно, 101 см x 138 см, підписана внизу ліворуч і датована ELISAB.A SIRANI F. 1664. Приватна колекція з 1988 р.

Sotheby's, Lot 44, 25.01.1988.

Sale price 505000\$ [1].

www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html



Рис. 3. Елізабетта Сірані.

Тімоклея вбиває капітана армії Олександра Македонського. 1659 р. Олія, полотно, 228 см х 174,5 см. Національний музей Каподімонте, Неаполь, Італія [34].
<http://www.museocapodimonte.beniculturali.it>



Рис. 4. Елізабетта Сірані.

Мадонна з немовлям. 1663 р. Олія, полотно, 86,4 см х 70 см. Національний музей жінок у мистецтві, Вашингтон, США. Подарунок Веллеса та Вільгельміни Холладей [36].
<https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/>

UDC 130.2:7.041:7.044

TRANSFORMATION PROCESSES OF WOMEN'S ART BY ELISABETTA SIRANI IN EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA

Goncharova Olena – Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Museum Management Department, Kyiv National University of Culture and Arts,

On the basis of the anthropocentric approach to the analysis of visual self-presentations of a female artist of the early modern period of Bologna culture in the first half of the 17th century, to fill in the opportunities that exist in domestic cultural studies and museology regarding the transformational processes of female creativity by Elisabetta Sirani. When writing the article, the principles and methods of philosophical and anthropological research were used in combination with biographical, historical and comparative, chronological, iconographic and figurative-stylistic methods. The scientific novelty lies in the author's methodology for analyzing works of visual (fine) art from the point of view of an anthropocentric approach, as well as in considering the creativity of a female artist of the early modern period of Bologna culture as her self-objectifications, identifying the genesis and iconography of her artistic creativity, which generates a new cultural reality. It has been established that the transformational processes of Elisabetta Sirani's female art in diachronic development can be considered as her self-objectification and a phenomenon of early modern Bologna culture. The results of the study not only provide information about stereotypes of society, the specifics of early modern Bologna culture, but also provide an outlet for the artist's «author's personality». The author of the article refutes the widespread stereotype about the secondary nature of art created by women. It has been found that it was easier for an artist's daughter to gain professional and social status in her father's studio, a nun in a monastery, or a noblewoman who gained clientele thanks to her father's connections at the court of the king or the Pope. At home, a woman was allowed to take drawing and painting lessons, to engage in carving, but when this became her profession, she needed marketing, commercialization of her art, looking for customers and patrons among the nobility, overcoming their skepticism and receiving less money than male artists. The works of the Italian artist embodied the paradigm of her cultural and artistic practice, associated with religious, biblical, historical, mythological, allegorical themes. Elisabetta Sirani headed her father's art studio, founded an art school for girls, and became a professor at the Academy of St. Luca in Rome. Thus, Elisabetta Sirani's social and professional status rose and approached the social position of the humanistic intelligentsia rather than the status of an artisan. Against the backdrop of the transformational processes of early modern culture in Bologna, this phenomenon can be considered an indicator of paradigmatic changes in public consciousness in relation to the social significance of a gifted female artist.

Key words: Elisabetta Sirani, female artist, painting, woman, self-objectification of the artist, visual self-presentations in works of painting, anthropocentric approach, culture, cultural studies, museology, early modern period, Italian culture, Bologna, Italy.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК 78.2У; 78.27

АРХІВ М. АНТОНОВИЧА ЯК КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ : БІОГРАФІЧНИЙ ТА ТВОРЧИЙ ПРОФІЛЬ КОМПОЗИТОРА ІВАНА ВОВКА

Уляна Граб – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики
та україністики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів

<https://orcid.org/0000-0002-1352-1951>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.833>

ulya.hrab@gmail.com

Досліджується архів Мирослава Антоновича – відомого українського музиколога та диригента, зокрема нотна україністика архіву та матеріали, що висвітлюють маловідому постать українського композитора в еміграції Івана Вовка. З'ясовується наявність у архіві нотних раритетів – зокрема, автографів творів Н. Нижанківського, М. Фоменка. Аналізуються відомості про композитора І. Вовка у друкованих джерелах та епістолярії М. Антоновича, систематизується інформація про творчу спадщину І. Вовка – камерно-вокальну, камерно-інструментальну, твори різних жанрів у скрипковій та фортепіанній музиці. Висвітлюється діяльність композитора у музично-громадському житті української діаспори у США, творчість Івана Вовка була в репертуарі українських еміграційних виконавців, сприяючи збереженню національної ідентичності в інокультурному світі. Стверджується оригінальний творчий профіль композитора, у музичній мові якого відбивається романтичне світовідчуття з виразно національним інтонаційним осередям.

Ключові слова: архів М. Антоновича, Іван Вовк, композитор, еміграція, музична культура, інструментальні твори, камерно-вокальні твори, жанр, стиль.

Актуальність теми. «Архів це не тільки місце, де зберігаються документи з минулого, а й місце, де це минуле конструюється, створюється»¹. Ці слова німецького історика і культуролога Аляйди Ассман повертають нас до усвідомлення архіву як пам'яті історії. Йдеться про архів Мирослава Антоновича, який став матеріальною передумовою реконструкції важливої частини української музичної культури, пов'язаною з еміграцією після Другої світової війни. Рішення передати свій архів до Львівської Богословської академії в Інститут літургійних наук М. Антонович прийняв особисто, і влітку 2001 року основна частина архіву й майже 200 книг були перевезені в Україну, а завершилося перевезення 2010 р. На сьогодні цей архів частково описаний, але ще не каталогізований, укладено перелік різних тематичних колекцій архіву: особові матеріали, матеріали наукової праці, матеріали творчої праці, бібліотека, листування, фото- й аудіоматеріали. Архів М. Антоновича знаходиться у Лабораторії музично-медієвістичних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, де продовжується робота з його упорядкування.

У нотній частині архіву М. Антоновича зберігається низка творів українських композиторів, серед яких маємо і унікальні автографи. Серед нотної україністики – «Служба божа» Зиновія Лавришина з присвятою Антоновичу, «Музичні

гобелени» О. Кошиця, збірка стрілецьких пісень «Червона калина», яку уклав З. Лисько, «Пори року» для хору Б. Лятошинського, «Тридцять народних мельодій» для мішаного хору Ф. Якименка, твори самого М. Антоновича: його обробки українських народних пісень, зроблених для *Візантійського хору*, у яких український текст є транскрибований латинкою, його ж вокально-симфонічна композиція «Пролог» на текст прологу з поеми «Мойсей» І. Франка та хор на слова О. Олесея «Живи, Україно». Справжнім раритетом колекції є автограф «Фути на тему В-А-С-Н» Н. Нижанківського з присвятою її професорові, у котрого вивчав приватно гармонію і до якого відчував глибоку вдячність – польському історика музики Адольфові Хибінському². Завдяки спілкуванню М. Антоновича з Хибінським, у якого він опановував музикологію у Львівському університеті, їх щирій приязні і взаємоповазі, цей автограф потрапив до Антоновича у Голландію, а відтак повернувся в Україну.

Ще один цікавий автограф, який зберігається в архіві – партитура двох частин симфонічної сюїти українського композитора М. Фоменка. З цим українським композитором, який емігрував до США, Антонович нав'язав контакт із метою розширити репертуар *Візантійського хору*. Однак М. Фоменко

відповів, що хорової музики він не пише, натомість вислав ноти – партитуру I ч. сюїти для симфонічного оркестру під назвою «Казка старенької бабусі» та III частини – «Колискова». Автограф партитури авторизований – написана від руки дата і підпис – 11.II.1950, Kempfen Hausen, Германия, Н. Фоменко.

Саме опрацювання нотної колекції архіву Антоновича спонукало до пошуків інформації про українського композитора І. Вовка, оскільки про нього траплялися дуже цікаві згадки в епістолярію, а також в архіві були ноти його творів.

Тож метою статті є створення біографічного і творчого профілю українського композитора І. Вовка на матеріалі архіву М. Антоновича.

Виклад основного матеріалу. Серед маловідомих українських композиторів, творчість яких розвинулася в еміграції і сьогодні поступово повертається до репертуару українських виконавців, є ім'я Івана В. (1921-2007 рр.). Іван Вовк – представник української мистецької еміграції, який у роки Другої світової війни опинився у Франції, і з того часу його життєвий шлях пов'язаний з еміграцією – спочатку у Європі, пізніше США і Бразилії.

Відомості, зібрані з різних енциклопедичних видань свідчать, що І. Вовк народився 25 вересня 1921 р. у с. Кривчунка нині Жашківського р-ну Черкаської обл. Навчався в Одеській консерваторії у 1935-1940 роках по класу флейти у Л. Рогового, кл. гармонії – С. Орфеева, кл. диригування – М. Чернятинського. З початком Другої світової війни був на військовій службі, потрапив у полон і опинився у Франції. По закінченню війни працював музичним репетитором у дівочому коледжі в м. Буфемон біля Парижу, що дало йому можливість продовжити музичні студії у Вищій музичній школі Сезара Франка *Ecole Supérieure de Musique Cesar Franck* по фортепіано і композиції, які закінчив у 1954 р. Український музиколог і скрипаль Аристид Вирста у статті *Українські музики в Парижі* зазначав, що один з його творів включив у програму свого хору, добре відомого у французькому музичному світі, проф. Рене Аліс³. Також у англomовному словнику І. Соневицького згадується про те, що Вовк приватно протягом 6 років вивчав композицію у бретонського композитора Роджера Пенау (Penaу)⁴.

У 1955 І. Вовк емігрував до США, був музичним учителем у Sherman@Clay Music School в Сан Рафаель, Каліфорнія; в 1961-77 роках жив у Сан-Франциско і працював викладачем гри на фортепіано. В 1977 році виїхав до м. Курітіба, столицю штату Парана у Бразилії як акомпаніатор і піаніст у балетній школі Studio d Curitiba. Відомо, що Бразилія після Другої світової війни стала прихистком для багатьох українців, зокрема у грудні 1949 року емігрувала до Бразилії українська поетеса Віра Селянська, широко відома під псевдонімом Віра Вовк. Але у Курітібі вона затрималася ненадовго і на початку 1951 р. переїхала до Ріо де Жанейро.

Окремі згадки про композитора дуже розрізнені і розкидані по різних джерелах. Так, у 1940-х роках в американських видавництвах почали виходити друком серед інших твори Івана Вовка (відомого під псевдонімом S. Jascove Жасков), зокрема великою популярністю користувався його педагогічний репертуар. Під псевдонімом S. Jascove деякі твори появилися і в Парижі⁵.

У 1956 році в Лос-Анджелесі відбувся концерт, організований українським театром «Київ», у якому брали участь українські оперні співаки та інструменталісти, серед яких є ім'я піаніста, проф. І. Вовка. «Концерт відбувся 27 жовтня 1956 р. у залі «Патріотік Гол» у м. Лос-Анджелес із таким великим успіхом, якого українська громада не бачила до того часу»⁶, – згадував у спогадах тогочасний директор театру «Київ», актор, режисер і громадський діяч М. Новак. У 1950-х роках у Лос-Анджелесі не було достатньої кількості українських солістів-інструменталістів і вокалістів, і для проведення концерту, зокрема, на святкування Шевченківських днів, запрошувалися наші мистці з Сан-Франциско. «Проф. Василь Чайковський (бас-баритон), проф. Івась Вовк (музика-піаніст), сестри Задорожні (солісти) багато разів автобусами гнали до нас із Сан-Франсіска, щоб допомогти нам звеличувати наші національні свята, як свято Т. Шевченка, свято 22 Січня та ін. [...] В суботу ввечері сідали до автобуса, цілу ніч їхали, а в неділю о год. 2:30 пополудні на концерті співали прекрасні сольо, дуети, а при піано проф. Іван Вовк невиспаними нервами акомпанював. І такі їхні концерти завжди були такі успішні, що чужі залі (дому УКО ми тоді ще не мали) „по береги" були заповнені не тільки українцями, але й різними гостями інших національностей»⁷.

Від 1978 року в Парижі діяв Комітет українського народного мистецтва, який популяризував українське мистецтво серед французів, серед композиторів згадується Іван Вовк; у 1988 році відбулися в Бразилії святкування, присвячені 1000-літньому ювілею Хрещення Руси-України українським релігійно-культурним центром «Полтава» в Курітібі, на одній з урочистостей співав український вокальний ансамбль під керівництвом Івана Вовка⁸. В списку співпрацівників Українського музею в Курітібі за 1992 рік серед переліку відомих постатей згадується Іван Вовк – професор і композитор.

Відомо, що в Канаді вийшов друком мішаний хор І. Вовка на сл. Сосюри «Любіть Україну» з присвятою Павлу Маценку. Видав цей твір Комітет українців Канади (КУК), а свою opiniю про цей твір

як рекомендацію до друку написав М. Антонович та композитор із Великобританії Володимир Терещенко (колишній учень П. Козицького, музичний діяч, диригент та композитор).

Ну і нарешті на інтернет-сторінці часопису *Бем Парана* серед некрологів віднайшовся запис: 2 вересня 2007 року помер Іван Вовк, педагог, 86 років.

Ширші уявлення про І. Вовка як людину, його життєві обставини та творчість дає нам епістолярій М. Антоновича – відомого українського музиколога і диригента, наукова і творча діяльність якого розвинулася у повоєнні роки у Голландії. Інформація про І. Вовка вкраплена у його листування з музикологом П. Маценком, також збереглися два автографи самого композитора – один адресований Маценкові (копія), інший – Антоновичу.

Однак є зрозуміло, що листів від Вовка було набагато більше, бо писав він, за словами Антоновича, «багато і цікаво», і є сподівання, що опрацювання неописаного матеріалу оприявнить для нас ці важливі документи.

У своєму листі від 27 червня 1977 р. П. Маценко пише: «Приїздив до мене Іван Вовк. Це цікава людина. Визначний теоретик, член Академії композиторів Франції ще з 1949 р. Має багато творів включно до опери. Дуже чемний, товариський і українець, хоч виховувався під Советами (народився 1921 р.). Вчився, як я писав вперше, в одеській консерваторії, а потім щось 8 років у Парижі. Знає мови. Його твори друкують американські видавництва. Цікаво, що він тепер звернув увагу на діточу літературу й пише на українські теми. Вислав оце мені 4 частини скрипкової сонати. І пише, що він не авангардист. Людина релігійна й почав писати твори для церкви»⁹. У відповідь Антонович пише 1 вересня 1977 року: «Приємно чути, що Ви нав'язали ближчі контакти з композитором Іваном Вовком. Це, без сумніву, цікавий композитор. Хоча я мав змогу побачити тільки деякі його пісні (на сл. Лесі Українки), то зразу можна було бачити, що це людина широких обріїв...не авангардник, це правда, але й далекий від загумінковості! Шкода, що я так позаплутувався в давнє минуле, що немає часу й сил на сучасне. А про композитора Вовка варто було б щось написати, от хоч би про його пісні!»¹⁰.

У цьому ж 1977 році Вовк виїжджає до Бразилію, до м. Курітіба. Офіційні рядки енциклопедії повідомляють про працю акомпаніатора і піаніста; рядки листа свідчать про те, що він брав до уваги кожен пропозицію: «Отримав працю – виготовити підручник гри на піано з особливою увагою на «пальцівки». Всі надписи на іспанській мові»¹¹.

Треба згадати, що у 1974 році в Нью Йорку створений фонд ім. Лариси Целевич для підтримки і заохочення розвитку української культури в еміграції, в тому й музичної. Перший конкурс оголошено 30 листопада 1974 року на вокальний твір із патріотичною тематикою. Участь у конкурсі взяли 14 композиторів, які надіслали 26 своїх творів. Першу нагороду здобув композитор і скрипаль Роман Придаткевич за пісню «Поклик» на сл. О. Неприцького, другу – Іван Вовк за пісню «Сім струн» на сл. Лесі Українки¹². Припускаємо, що йдеться про одну з пісень під назвою Сеттіна, яка увійшла до циклу «Сім струн», оскільки він написаний у Бразилії, в Курітібі, ймовірно, у 80-х роках. Як зазначає сам композитор у передмові до видання циклу, він захопився творчістю поетеси і написав цикл пісень, щоб «цим самим заповнити зростаючі вимоги українського вокального концертного репертуару». Членами журі були відомі музичні діячі – музикологи П. Маценко, М. Антонович, композитор І. Соневицький, піаністка Д. Каранович, співак К. Чічка-Андрієнко та ін.

А через рік, 1978 року Фонд Л. Целевич оголосив конкурс на музичний твір на честь 1000-ліття Хрещення Руси-України. Одним із членів журі був Мирослав Антонович. І першу нагороду за Скрипковий концерт присуджено композиторові І. Вовку. У своєму виступі з тієї нагоди проф., відома піаністка Д. Каранович, яка очолювала комісію, зазначила, що Скрипковий концерт Вовка збагачує українську музику своєю високою якістю. Рясно орнаментована скрипкова партія в оригінальних зіставленнях її з різними інструментами та ансамблями, багата гармонічна мова характеризують твір з виразним оригінальним обличчям¹³.

В архіві М. Антоновича знаходиться партитура Скрипкового концерту з оркестром, але він не авторизований. Однак можемо припускати, що ця партитура надіслана йому для оцінки як члену журі, і зважаючи на напис на титульній сторінці – Одеса – (а Вовк, нагадаю, вчився у 1935-1940 роках в Одеській консерваторії), це саме той скрипковий концерт Вовка, що здобув нагороду на конкурсі.

У грудні 1983 року І. Вовк пише про тяжкі часи, про те, що занепадає музична діяльність, натомість процвітає аматорство, «навіть така проста річ як вивчення нот, вважається непотрібною»¹⁴. А наступна згадка про Вовка у листі Маценка через рік, 7 травня 1984 року. Пише про те, що Вовк втратив роботу, у нього фінансова скрута – і, водночас, пише струнний квінтет на народні теми і «ними описав своє горе (...) Дивна він людина, у нього все якесь «тікаюче» життя і така шкода такої здібної людини!»¹⁵. І в наступному листі: «Вовкові живеться дуже тяжко. Написав листа, щоб повідомити про обставини, але він дуже чемний і

скромний (...) Він взагалі в своєму житті багато натерпівся, вперше під советами, потім на «скитаннях», а тепер знов попав у клопоти»¹⁶. Справді, якщо композитор звернувся за допомогою до української спільноти з проханням допомогти йому придбати піаніно!, то можна собі уявити всю важкість його ситуації.

Антонович дуже шкодує, що українська громада не може забезпечити нормальних умов для творчості І. Вовка і подбати про його матеріальний стан, оскільки, на думку Антоновича, навіть найпростіші його обробки народних пісень мають у більшості щось особливе, оригінальне, а Скрипковий концерт вважає дуже цінним. У репертуарі Візантійського хору був ряд творів І. Вовка – церковних і народних обробок: *Отче наш*, *Блажен мух*, *Ізбави от бід*, *Ектенія*, а також *Засумуй трембіто*, *Садок вишневий*, *Чорнявая молодичка*, *Коломийки*, *Ой дівчино шумить гай*, *Казав мені батько* та ін. «Особливо припала мені до вподоби Ваша пісня «Казав мені батько», – пише Антонович. – Розбудували її на свій лад, поглибили її музичну сутність, посилили гумор. Ця пісня мені особливо близька, тому що колись (коли я був ще співаком) співав я цю пісню в Лисенковій обробці багато-багато разів по радію й на концертах і тому мене особливо вразило багатство Вашої музичної інтерпретації цієї пісні»¹⁷. У квітні 1982 року Антонович отримує обробку для чоловічого хору пісні «Місяцю ясний» з опери «Запорожець за Дунаєм» – «дуже вдала річ і я думаю виконати її зі своїм хором»¹⁸. У цьому ж листі він просить І. Вовка вислати дані своєї біографії та список творів, бо планує написати про композитора статтю і збирає до неї відомості, але цей задум так і не втілюється у життя. Не виключено, що в архіві ще віднайдуться його записи на цю тему.

І нарешті останній лист, датований 12 жовтня 1990 року, лист, написаний Антоновичем до Івана Вовка після гастролей «Візантійського хору» в Україні – у Львові, Дрогобичі та Києві. «Ваші пісні «Чи я коли туди приїду» й «Тихо над річкою», а в Києві ще й «Де згода в родині» приймали слухачі з великим ентузіазмом. У Львові було зацікавлення Вашими інструментальними творами (я розповідав про Ваш скрипковий концерт та інше) і там обіцяли написати до Вас в цій справі. Вони там мають великі пляни. Надіймося, що вдасться їм ці пляни здійснити й виконати твори видатніших українських композиторів «діяспори»¹⁹.

І справді, на фестивалі Музика українського зарубіжжя, що відбувся у Львові 18-26 квітня 1991 року, в одному з концертів прозвучало Капріччіо для скрипки з оркестром І. Вовка у виконанні Струнного оркестру Львівської організації Спільки композиторів під орудою Мирослава Скорика.



Якою є творча спадщина композитора? Зважаючи на непрості життєві обставини, захоплює широка жанрова палітра, у якій присутні великі сценічні жанри – опера *Захар Беркут* на лібрето В. Чайківського, оперета *Така її доля*, вокально-інструментальні жанри: кантата *Віють вітри* в одній частині для хору і оркестру, цикл пісень на слова Лесі Українки *Сім струн* для голосу з ф-п (цікаво, що до цього циклу зверталися ще два композитори української еміграції – Мирон Федорів та Степан Спех, у першого – це дитячий хор у супроводі фортепіано, у другого – цикл написаний у жанрі мелодекламації теж у супроводі ф-но); оригінальні хори та обробки народних пісень, окремі вокальні твори для голосу і фортепіано. Окремо згадаю релігійні твори Вовка, зокрема *Отче наш*, *Херувимська*, колядка *Пречистая Діво* та ін. Зазначу, що декілька таких вокальних творів, а також окремі номери до вистави *Захар Беркут* знаходяться у нотній колекції архіву І. Соневицького, що зберігається в Лабораторії музично-медієвістичних досліджень ЛНУ ім. І. Франка.

Ряд творів написано для фортепіано, деякі з них видані ще під час перебування композитора у Парижі. Особливо популярним був педагогічний репертуар – окремі фортепіанні п'єси для дітей, цикл для дітей *14 ескізів*, 21 варіація на тему *Взяв би я бандуру* та ін.

Камерно-інструментальні жанри представлені у творчості композитора *Варіаціями* для струнного оркестру, а також *Симфонією* для малого симфонічного оркестру. Є також 4 fugи для квартету, *Варіації на українську тему* з присвятою Роману Придаткевичу для струнного квартету. Є також ряд творів для скрипки: окремі п'єси, *Соната для скрипки і ф-но* та твори крупної форми: *Концерт для скрипки з оркестром*, за який нагороджено у 1981 році на Конкурсі музичних творів, *Токата* для скрипки з оркестром, *Українське капріччіо* для скрипки і оркестру. А. Рудницький згадає також *Варіації* для скрипки з оркестром²⁰.

Цикл пісень на слова Лесі Українки *Сім струн* для голосу з фортепіано заслуговує на окрему увагу. Музична мова циклу відбиває романтичне світовідчуття композитора з цікавими гармонічними знахідками, виразно національним інтонаційним осердям, що дуже співзвучне ранній поезії Лесі Українки, ще романтичній в своїй сутності. Особливості циклу виявляються у трактуванні поетичного

циклу і його адаптації згідно власного драматургічного задуму, і у цьому Вовк є оригінальним. Попри відчутну романтичну складову, головний смисловий «каркас» вокального циклу складають частини Гімн – Сонет – Сеттіна, класичні європейські жанри, у яких композитор підкреслює алюзію до античності, де тема служіння батьківщині і високі загальнолюдські ідеали були головними константами суспільної свідомості. Композитор вибудовує цілісну драматургічну лінію циклу, не використовуючи ті куплети поезій Лесі Українки, у яких ключові слова-образи пов'язані з негативними емоціями, натомість використовує лише ті, у яких світла, надихаюча, оптимістична їх палітра. Звідси відсутня внутрішня діалогічність, а зберігається образна цілісність кожної частини. Від прославленого, урочистого Гімну, романтично-експресивного Бріозо, сповненої світлої печалі Коліскової, декламаційно-риторичного Сонету, народно-жанрового Рондо, мрійливо баркарольного Ноктюрну до античних алюзій Сеттіни.

Токата для скрипки з оркестром і Варіації на українську тему для струнного квартету з присвятою Р. Придаткевичу знаходяться у архіві М. Антоновича. З листа Р. Придаткевича до М. Новака, датованого 22 листопада 1972 р., довідуємося, що він багато років листується з композитором, високо цінує його як композитора, що пише «твори вартісні і важні для нашої культури». Іван Вовк, за словами Придаткевича, дуже потребує моральної підтримки, тому прихильність Новака була для нього дуже важливою²¹.

Варіації на українську тему для струнного квартету з присвятою Р. Придаткевичу – твір, у якому композитор застосовує різні принципи варіаційного розвитку танцювальної теми, що нагадує козачок, чергуючи швидкі, грайливі частини з ліричними, наспівними. Він змінює тему метро-ритмічно, гармонічно, розцвічує її ладотональними зсувами, використовуючи прийом поступового секвенційного руху збагачує її ладом мерехтінням. 10 варіація розростається у віртуозну розгорнену коду, інкрустовану хроматизмами, яка завершується кульмінацією – проведенням теми у її початковому вигляді спочатку скрипкою соло, а потім усім ансамблевим складом на фортіссімо.

Точна дата написання цього твору не встановлена, на копії, пересланій Антоновичу вгорі зліва олівцем написана дата – 28.XII.82. Так само олівцем зазначений рік – 1980 – на титульній сторінці *Токати для скрипки з оркестром*, припускаємо, що це дата отримання твору, яку поставив сам Антонович. Тому, ймовірно, що *Варіації на українську тему* для струнного квартету написані для Р. Придаткевича як організатора і учасника Українського струнного квартету, і могли бути в їх репертуарі.

Висновки. Історія української мистецької еміграції, попри всі напрацювання, які є на сьогоднішній день, має ще багато білих плям. Сьогодні як ніколи важливо відкривати для світу та й для нас самих, українську музику, в тому й відроджувати імена тих, хто творив, зберігав і примножував її вартості у складні роки Другої світової і у не менш складні повоєнні десятиліття. Надзвичайно важливим джерелом для відновлення історичної пам'яті є архіви наших музичних діячів у еміграції. Одним із них є архів М. Антоновича, неоціненний для пізнання української музичної культури повоєнного часу. «Архів має надзвичайне значення як потенційна пам'ять відповідно як матеріальна передумова майбутньої культурної пам'яті»²², – стверджує Аляйда Ассман, саме тому архіви необхідно вивчати і тлумачити, а не лише накопичувати, відтак їх зміст знову зможе увійти у нашу культурну пам'ять. Дослідження архіву М. Антоновича відкриває для нас постать композитора І. Вовка, у творах якого органічно поєдналася класична європейська школа і національний дух. У музичній мові композитора відбивається романтичне світовідчуття з виразно національним інтонаційним осердям, його творчість була в репертуарі українських еміграційних виконавців, сприяючи збереженню національної ідентичності в інокультурному світі. Тож творчість Івана Вовка, майже невідома в Україні, заслуговує на те, щоб залишитися в культурній пам'яті нащадків.

Примітки:

¹ Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. С. 30.

² Див.: У. Граб. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія.

³ Вирста А. Українські музики а Парижі. *Українська музика*. Ч. 2. Львів, 2011. С. 128-138 (С. 130).

⁴ Dictionary of ukrainian composers by Ihor Sonevyts'kyi and Natalia Palidvor-Sonevyts'ka. Union of Ukrainian Composers. L'viv, 1997. С. 308.

⁵ Савицький-мол. Р. В орбіті світової музики (композиторська спадщина на грані ХХІ віку). *Альм. Українського народного союзу 2000*. Нью-Йорк 2000. С. 125-133. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf>.

⁶ Новак М. На сторожі України: *Власні спогади. Історичні матеріали. Документи. Листування. Архів*. Лос-Анджелес, 1979. С. 494.

⁷ Новак М. На сторожі України. С. 498.

⁸ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 159.

⁹ Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 червня 1977 року, авториз. машинопис.

- ¹⁰ М. Антонович. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1977 року, машинописна копія, 2 арк.
- ¹¹ Маценко П. Лист до М. Антоновича від 2 травня 1979 року, авториз. машинопис, 1 арк.
- ¹² Див.: Ласовська М. Про фонд Ляиси Целечівни. *Свобода*. 1978. № 180. С. 4.
- ¹³ Ласовська М. Крук. Композитори Іван Вовк, Ігор Білогруд, Сергій Яременко нагороджені за музичні твори. *Визвольний шлях*. Сусп.-політ. та наук.-літ. місячник. Кн. 2 (407). 1982. Лондон : Українська видавнича спілка. С. 248-249.
- ¹⁴ Вовк І. Лист до М. Антоновича від 19 грудня 1983 року, автограф, 1 арк.
- ¹⁵ Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 травня 1984 року, авториз. машинопис, 1 арк.
- ¹⁶ Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 грудня 1984 року, авториз. машинопис, 1 арк.
- ¹⁷ Антонович М. Лист до І. Вовка від 24 вересня 1982 року, машинописна копія, 1 арк.
- ¹⁸ Антонович М. Лист до І. Вовка від 4 квітня 1982 року, машинописна копія, 1 арк.
- ¹⁹ Антонович М. Лист до І. Вовка від 12 жовтня 1990 року, машинописна копія, 1 арк.
- ²⁰ Рудницький А. *Українська музика. Історично-критичний огляд*. Мюнхен : Вид-во «Дніпрова хвиля», 1963. С.257.
- ²¹ Рудницький А. *Українська музика. Історично-критичний огляд*. Мюнхен : Вид-во «Дніпрова хвиля», 1963. С. 257.
- ²² Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. С. 30.

Список використаної літератури

1. Антонович М. Лист до І. Вовка від 12 жовт., 1990 р., машинописна копія, 1 арк. Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
2. Антонович М. Лист до І. Вовка від 24 верес., 1982 р., машинописна копія, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
3. Антонович М. Лист до І. Вовка від 4 квітня 1982 року, машинописна копія, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
4. Антонович М. Лист до П. Маценка від 1 верес., 1977 р., машинописна копія, 2 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
5. Ассман А. *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Київ : Ніка-Центр, 2012. С. 30.
6. Вирста А. Українські музики в Парижі. *Українська музика*. Ч. 2. Львів, 2011. С. 128-138.
7. Вовк І. Лист до М. Антоновича від 19 груд., 1983 року, автограф, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
8. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. *Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*. Львів : Вид-во Українського католицького ун-ту, 2019.
9. Карась Г. *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*: Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012.
10. Ласовська М. Крук. Композитори Іван Вовк, Ігор Білогруд, Сергій Яременко нагороджені за музичні твори. *Визвольний шлях*. Сусп.-політ. та наук.-літ. місячник. Кн. 2 (407). Лондон : Українська видавнича спілка, 1982. С. 248-249.
11. Ласовська М. Про фонд Ляиси Целечівни. *Свобода*. 1978. № 180.
12. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 2 трав. 1979 року, авториз. машинопис, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
13. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 груд. 1984 року, авториз. машинопис, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
14. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 черв. 1977 року, авториз. машинопис. 2 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
15. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 трав. 1984 року, авториз. машинопис. 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
16. Новак М. *На сторожі України: Власні спогади. Історичні матеріали. Документи*. Листування. Архів. Лос-Анджелес, 1979.
17. Рудницький А. *Українська музика. Історично-критичний огляд*. Мюнхен : Вид-во «Дніпрова хвиля», 1963.
18. Савицький-мол Р. В орбіті світової музики (композиторська спадщина на грані ХХІ віку). *Альм. Українського народного союзу, 2000*. Нью-Йорк, 2000. С. 125-133. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf>.
19. Dictionary of ukrainian composers by Ihor Sonevys'kyi and Natalia Palidvor-Sonevys'ka. Union of Ukrainian Composers. L'viv, 1997.

References

1. Antonovych M. Lyst do I. Vovka vid 12 zhovt., 1990 r., mashynopysna kopiia, 1 ark. Laboratoriia muzychno-medieivistychnykh doslidzhen Lviv. nats. un-tu im. I. Franka. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
2. Antonovych M. Lyst do I. Vovka vid 24 veres., 1982 r., mashynopysna kopiia, 1 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
3. Antonovych M. Lyst do I. Vovka vid 4 kvitnia 1982 roku, mashynopysna kopiia, 1 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.

4. Antonovych M. Lyst do P. Matsenka vid 1 veres., 1977 r., mashynopysna kopiia, 2 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
5. Assman A. Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty. Kyiv : Nika-Tsentr, 2012. S. 30.
6. Vyrsta A. Ukrainski muzyky v Paryzhi. Ukrainska muzyka. Ch. 2. Lviv, 2011. S. 128-138.
7. Vovk I. Lyst do M. Antonovycha vid 19 hrud., 1983 roku, avtohrاف, 1 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
8. Hrab U. Myroslav Antonovych: intelektualna biografiia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatylyt. Lviv : Vyd-vo Ukrainskoho katolytskoho un-tu, 2019.
9. Karas H. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012.
10. Lasovska Kruk M. Kompozytory Ivan Vovk, Ihor Bilohrud, Serhii Yaremenko nahorodzeni za muzychni tvory. Vyzvolnyi shliakh. Susp.-polit. ta nauk.-lit. misiachnyk. Kn. 2 (407). London : Ukrainska vydavnycha spilka, 1982. S. 248-249.
11. Lasovska M. Pro fond Liarysy Tselekhivny. Svoboda. 1978. № 180.
12. Matsenko P. Lyst do M. Antonovycha vid 2 trav. 1979 roku, avtoryz. mashynopys, 1 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
13. Matsenko P. Lyst do M. Antonovycha vid 22 hrud. 1984 roku, avtoryz. mashynopys, 1 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
14. Matsenko P. Lyst do M. Antonovycha vid 27 cherv. 1977 roku, avtoryz. mashynopys. 2 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
15. Matsenko P. Lyst do M. Antonovycha vid 7 trav. 1984 roku, avtoryz. mashynopys. 1 ark. Arkhiv M. Antonovycha. Fond osobovoho nadkhodzhenia. Lystuvannia.
16. Novak M. Na storozhi Ukrainy: Vlasni spohady. Istorychni materiialy. Dokumenty. Lystuvannia. Arkhiv. Los Andzheles, 1979.
17. Rudnytskyi A. Ukrainska muzyka. Istorychno-krytychnyi ohliad. Miunkhen : Vyd-vo «Dniprova khvyliia», 1963.
18. Savitskyi-mol R. V orbiti svitovoi muzyky (kompozytorska spadshchyna na hrani XXI viku). Alm. Ukrainskoho narodnoho soiuзу, 2000. Niu-York, 2000. S. 125-133. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf>.
19. Dictionary of ukrainian composers by Ihor Sonevyts'kyi and Natalia Palidvor-Sonevyts'ka. Union of Ukrainian Composers. L'viv, 1997.

UDK 78.2Y; 78.27

**U. HRAB. M. ANTONOWYCZ'S ARCHIVE AS THE CULTURAL MEMORY :
BIOGRAPHICAL AND CREATIVE PROFILE OF THE COMPOSER IVAN VOVK**

Hrab Uliana – Doctor of Art Criticism,
Professor in the Department of the Studies in Medieval and Ukrainian Music at the
Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko

Archive of Myroslav Antonowycz, a famous Ukrainian musicologist and conductor, in particular, music Ukrainian studies of the archive, is being studied in the article and the presence of music rarities in the archive, in particular, autographs of works by N. Nyzhankivskyi, M. Fomenko, including materials highlighting a little-known figure of Ivan Vovk, a Ukrainian composer in exile, are being ascertained. Therefore, the purpose of the article is to create a biographical and creative profile of the Ukrainian composer Ivan Vovk on the basis of M. Antonowycz's archive.

Presentation of the main material. The name of Ivan Vovk (1921-2007) stands among the little-known Ukrainian composers, representatives of the Ukrainian artistic emigration. During the World War II, he found himself in France, and since then his life path has been connected with emigration: at first, in Europe, later, in the USA and Brazil. The epistolary of Myroslav Antonowycz, a well-known Ukrainian musicologist and conductor, gives us a broader idea of Vovk as a person, circumstances of his life and creative work; information about Ivan Vovk is found in his correspondence with a musicologist Pavlo Matsenko.

Information about the composer I. Vovk is being analyzed in printed sources and M. Antonowycz's epistolary, information about I. Vovk's creative heritage, i.e. chamber-vocal, chamber-instrumental, works of various genres in violin and piano music, is being systematized. The composer's activities are also highlighted in musical and social life of the Ukrainian diaspora in the USA.

Conclusions. The study of M. Antonowycz's archive reveals a lot of valuable biographical information about the composer Ivan Vovk, in whose works the classical European school and national spirit are organically combined. Original creative profile of the composer, whose musical language reflects romantic attitude with distinct national intonational core, is being asserted. His creative works have been in the repertoire of Ukrainian performers and contributed to the preservation of the national identity in a foreign world.

Key words: M. Antonowycz's archive, Ivan Vovk, composer, emigration, musical culture, instrumental music, chamber-vocal works, genre, style.

Надійшла до редакції 2. 12.2024 р.

ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ЖАНРОВОЇ ПАЛІТРИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА

Любов Назар – аспірантка, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів

<https://orcid.org/0009-0009-8111-124X>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.834>

lyubov.nazar@ukr.net

Уперше здійснюється спроба дослідження творчості відомого автора педагогічної системи Е. Жака-Далькроза. Понад 20 опер митця (серед яких 9 дитячих) з успіхом ставилися в багатьох провідних театрах Європи, виявляють біом органічного взаємозв'язку композиторсько-педагогічної діяльності. Е. Жак-Далькроз демонструє наступні жанрові різновиди: лірико-комічні опери французького типу з впливами вагнерівської оперної естетики, натуралістичні пошуки у веристських традиціях, неокласичні зразки з модерною музичною мовою, аналогії з урбаністичними та неокласичними тенденціями І. Стравинського, Ф. Бузоні, особливо в плані метро-ритмічного моделювання, оркестровки, вокальної техніки etc. Співпраця з А. Аппія над оперними постановками внесла суттєві зміни та новації в аспекті оперної режисури, розширення акторської майстерності вокалістів, що полягали у синтезі мистецтва руху, мови та співу.

Ключові слова: Еміль Жак-Далькроз, композиторсько-педагогічний біом, модерновий театр, драматургія, швейцарська опера, дитяча опера.

Актуальність проблеми. Засновник широковідомої дидактичної методики ритмопластики, Еміль Жак-Далькроз (Emile Jacques-Dalcroze) є знаним не лише як педагог та методист, але й як видатний швейцарський композитор, багатогранна творчість якого охоплює значну частку діяльності митця. Однак, його потужний та багаточисленний композиторський доробок був отінений інтересом та значним розголосом, який отримала його ритмопластична система. Проте, її формування проходило і в безпосередньому контакті з композиторською діяльністю митця. Широка жанрова палітра композиторського доробку включає опери різних жанрів, кантатно-ораторійні, симфонічні твори, інструментальні ансамблеві та сольні композиції, вокальна та хорова музика. Слід зазначити, що багато з творів Е. Жака-Далькроза отримали небувалу популярність на батьківщині та багатьох країнах різних континентів, а деякі з них навіть стали народними. Проте, значний успіх педагогічної системи Е. Жака-Далькроза затьмарив практично усі художні полотна композиторської творчості, питомим явищем якої хоч і є нерозривність принципів педагогічної методики та композиторського письма, але недослідженими до сьогодні залишаються грані самоцінної творчо-мистецької особистості Далькроза-композитора. Не стали винятком і оперні та музично-сценічні полотна митця, які свого часу були поставлені та мали значний успіх на багатьох європейських сценах – Парижі, Берліні, Відні, Лозанні, Женеві, Брюсселі та ін. Панорамному огляду жанрової палітри оперно-сценічних композицій Е. Жака-Далькроза і присвячена дана стаття, покликана розкрити цю непересічну сторінку композиторської творчості в контекстуальному полі естетично-культурних тенденцій межі XIX-XX ст., а також уявити зв'язки методологічних новацій щодо розбудови та оновлення відповідних жанрів у специфічних аспектах.

Основу методологічної та теоретичної бази статті складають нечисленні монографічні дослідження, які, крім уваги до педагогічної системи, частково заторкують і творчість Е. Жака-Далькроза. Серед них наведемо колективну монографію Ф. Мартіна, Т. Денеса, А. Берхтольда, А. Гарнебіна та Б. Райха 1965 року, видану до 100-річчя з дня народження композитора [13], а також І. Спектора «Ритм і життя: творчість Е. Жака-Далькроза» (1990 р.) [17], останні дослідження С. Мура (1992 р.) [14], А. Берхтольда (2000 р.) [2], М. Бріс (2014 р.) [3], в яких під знаменником осмислення ритмопластики все більше уваги приділяється композиторській творчості Е. Жака-Далькроза. Проте, жодної роботи, присвяченої будь-якому жанровому різновиду на сьогодні не існує; практично відсутній бодай частковий аналітичний контент композиторського доробку, про що з гиркотою говорив ще один з перших біографів та дослідників ритмічної системи Е. Жака-Далькроза К. Шторк [18]. Він вбачав у постаті митця не лише творця однієї з неймовірно цікавих та прогресивних систем музичного виховання, але і талановитого непересічного композитора, закликаючи до вивчення, популяризації, поширення його авторської музики. Та, на жаль, жоден із жанрових різновидів об'ємної композиторської спадщини Е. Жака-Далькроза не отримав аналітичних спостережень. Автор статті, обґрунтовуючи композиторсько-педагогічний біом митця, вже піддала аналізу вокальну, фортепіанну, камерно-інструментальну та симфонічну музику композитора, наприклад – Назар Л. «Вокальна творчість Еміля Жака-Далькроза: етапи становлення та жанрова панорама» [1]. Щодо оперної та музично-сценічної ділянки композиторського доробку митця, то розрізнені факти, розосереджені по найрізноманітніших джерелах – тогочасній пресі, критичних матеріалах [4, 8, 10, 16], окремі відомості, що торкаються даної сфери у епістолярній спадщині Е. Жака-

Далькроза [12], становлять значимий та важливий джерельний матеріал. Дивовижно те, що більшість оперних композиторських партитур чи клавірів опер опубліковані в дуже відомих європейських виданнях і склали органічну джерельну нотну базу для аналітичних спостережень над творами даного жанру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Е. Жак-Далькроз активно працював у царині сценічних жанрів: опери, оперети, водевілю, дитячої опери, музично-драматичних вистав, що вплинули на їх розвиток у XX столітті, зумовлюючи урізноманітнення певних аспектів тогочасної театральної музики та театально-музичної естетики загалом. До сцени Е. Жак-Далькроз мав неймовірний потяг із дитинства, організовуючи різноманітні дитячі інсценізації, верховодячи в них, навіть входячи у суперництво зі своєю старшою сестрою, яка згодом обрала акторську кар'єру. У 1881 році юнак став учасником студентської групи літературного товариства «Бель-Летре» (Belles-Lettres), присвяченого акторській майстерності, письменництву та музиці, і з гордістю носив ім'я члена організації – «belletrien». Для цього товариства він пише низку пісень та кілька камерних театально-музичних постановок. У віці 19 років Е. Жак-Далькроз їде до Парижа (1884 р.), де відвідує музичні та театральні курси, вагаючись у вирі мистецької діяльності – бути музикантом чи актором. Він активно займається акторською майстерністю та бере уроки драми у відомого викладача Талбота – колишнього актора Комеді-Франсез, а володіючи непоганим голосом, займається і вокалом. У класі експресивної виконавської виразності Matrice Люссі (Mathis Lussy), книги якого «Теорія музичної виразності» (Трактат про музичну виразність: акценти, відтінки та рухи у вокальній та інструментальній музиці – *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale* (1874) та «Музичний ритм» (Музичний ритм: його походження, функції та акцентуація – *Le rythme musical: son origine sa fonction et son accentuation* (1883) надихнули Е. Жака-Далькроза, адже у них вже були присутні окремі методи навчання студентів музичній емоційній виразності. Закінчивши навчання в консерваторії у 1886 році, Е. Жак-Далькроз стає помічником директора і другим диригентом Муніципального театру в Алжирі, де пропрацював лише один сезон. Як бачимо, творча кар'єра митця пов'язана від початків із музичним театром.

Першими роботами в оперному жанрі Е. Жак-Далькроза стають дві комічні опери, що з'явилися у 1881 році. Перша – на лібрето Ф. Монньє (Ph. Monnier) у двох актах «La Soubrette» («Покоївка»), яку поставлено єдиний раз у клубі Amis de l'Instruction у 1883 р. Ця рання опера спричинилася до важливих кроків у житті молодого музиканта. «Від Женевської консерваторії він отримав рекомендаційні листи, які разом із відмінним атестатом допомогли Е. Жаку-Далькрозу у пошуках наставників серед тогочасних лідерів французької музики, зокрема, він звернувся до Габрієля Форє (1845-1924 рр.). Він зіграв кілька уривків зі своєї студентської опери «La Soubrette» для майстра. Форє не був особливо вражений, і хоча він не пропонував прийняти Еміля в учні, був ввічливим і підбадьорливим до такої міри, що порадив юнакові звернутися до Альберта Лавіньяка (1846-1916 рр.), щоб надолужити прогалини у гармонії. Та Е. Жак-Далькроз починає займатися не лише з А. Лавіньяком, а й з Антуаном Франсуа Мармонтелем (1816-1898 рр.)» – зазначає І. Спектор [17; 9].

Другою сценічною роботою молодого композитора стала оперета на лібрето Ю. Плессі (Y. Plessis) «Riquet à la Houppie» («Рікет з хустинкою»), написана у 1883 році; і хоч не була поставлена, зате був виданий її клавір іменитим швейцарським видавництвом Foetisch Frères в Лозанні, що відкривало значні перспективи для молодого композитора. Цей сюжет майже через 40 років був адаптований у жанрі опери для дітей з лібрето М. Гранжа (M. Grange) у 1935 році і мав чималу популярність і розголос.

Здобувши чималий композиторський досвід у різних сферах, зокрема, інструментальній, симфонічній та особливо – вокальній та хоровій музиці, Е. Жак-Далькроз через 10 років знову звертається до оперного жанру. В міжчассі, проте, композитор створює нехитру та веселу задиристу оперу-п'єсу «Ecolier Francois Villon» (Школяр Франсуа Війон) – опера-комік на лібрето свого друга Ф. Монньє (Ph. Monnier), яку завершує в Алжирі у 1887 р. У цій компактній комічній опері відтворювалися безтурботні часи молодості та шкільні витівки, ймовірно, передаючи дух бель-летристів, до артистичного молодіжного угруповання яких входив і сам Е. Жак-Далькроз. Співпраця композитора і літератора Ф. Монньє виливається у роботу під назвою «Par les Bois» Op. 6 («Через ліси») – опера-п'єса в 3 картинах, лібрето Ф. Монньє (видана Doblinger, Wien, 1888), поставлена у Відні. Цей ранній період творчості, засвідчив інтерес митця до сценічної музики з нахилом до комічно-побутових жанрів, в яких спостерігається опора на мелодизм посполитого міського середовища та народно-пісенні зразки. Загалом же композитор тяжіє до легких жанрів, адже його постановки гравітують до опер із розмовними діалогами, радше, до традицій французької оперети чи мюзиклу.

Також із-під пера композитора виходить лірична легенда на 3 дії та 4 сцени «Le Violon maudit» («Проклята скрипка») – по-суті лірико-комічна опера на лібрето А. Путьєра (A. Puthier) та Е. Жака-Далькроза, написана у 1893 році. «Violon maudit» досі залишається в рукописі і ніколи не

виконувався повністю, хоча окремі її частини були з успіхом представлені в 1909 році разом із «La Veillée» (кантатою «Чування») у Salle de la Reformation.

Наступного, 1894 року композитор звертається до сюжету Філіпа Года і створює ліричну оперу «Janie» – *idylle musicale en trois actes* (sur un texte de Ph. Godet) – «Жані», жанр якої визначає як музичну ідилію в 3-х актах (на тексти Ф. Года). Нехитра історія про кохання молодої прави, яка виборює своє право на подружжя, присвячена сестрі композитора Елен Брюне-Леконт. Цей твір поставлено Женевською оперою 14 лютого 1894 р. Е. Жак-Далькроз в цій опері влучно і зі смаком використав народні та прості популярні мелодії містян, а також – цитату маршу з «Вільгельма Телля» Дж. Россіні, що додало творові чималу лепту доброго гумору. До крашх сцен опери належить любовна арія волинщика, остінатний епізод із боем сільського годинника, на який накладається чудова лірична тема. Клавір опери виданий у Лейпцігу видавництвом K & S у 1894 р., а також окремим накладом з'явився оркестровий вступ до «Жані» (Dalcroze E. J. *Forspiel für orchester zum musikalischen Idyll «Janie»*. Partitur. Leipzig. E. W. Fritzsch, 1894. 16 p.).

Із цією оперою Е. Жак-Далькроз звертався за оцінкою до В. д'Енді та отримав схвалення. Друга постановка відбулася у Франкфурті в лютому 1895 року і в червні у Штутгарті. І. Спектор подає наступні відгуки критики: «Повідомлення в «Neue Musikzeitung» стверджувало, що Е. Жак-Далькроз виходив зі школи Р. Вагнера, і високо оцінювало дует другого акту. Цей же спектакль отримав високу оцінку в «Le Journal of Paris», де критик висловив надію, що твір незабаром з'явиться у Франції. Газета «Schwedbischer Merkur» (24 лютого 1895) повідомляла, що два останні акти були сприйняті особливо добре» [17; 26]. У 1895 році опера в оновленому вигляді повернулася на сцену Женеви. «Е. Жак-Далькроз у Швейцарії є одним із найвідданіших героїв нової молоді французької школи», а «Journal de Geneve» також відзначає відчутні вагнерівські впливи. Далькроза порівнюють з Е. Хампердінком в сенсі доцільного використання популярних мелодій, смачного музичного гумору у якісному музичному опрацюванні. Ця партитура уже виявляє особистий стиль Е. Жака-Далькроза, де лірико-комічна дія, її дух і привабливість, що походять від французьких впливів, змішуються з німецькою поліфонією та вражаючим «перехресними ритмами» (за І. Спектором). Загалом же цей нехитрий рустикальний сюжет, вирішений у форматі співогри з розмовними діалогами втілено яскравими, ефектними барвами, а доступність мелодичного начала дозволяє виявити мюзикловий слід.

Лірична комедія «Sancho Pança», *Comédie lyrique sur un livret de R. Yve Plessis* («Санчо Панса», лірична комедія на лібрето Р. Іва-Плесіса) – стає наступною на оперному шляху композитора (1896 р.). Опера написана у 4-х діях і восьми сценах та присвячена видатному бельгійському скрипалеві, з яким у той час Е. Жак-Далькроз виступав у дуєті – Ежену Ізаї. Твір поставлено у Великому театрі в Женеві в грудні 1897 р. Лібретист Робер Ів-Плессі зміщує акценти сервантесової історії з її головного героя Дон-Кіхота на постать його зброєносця, особа якого стає центром яскравого фарсу. Етьєн Дестранж порівнює героя опери Е. Жака-Далькроза з французьким еквівалентом німецького Мейстерзінгера чи італійського Фальстафа [6], Альфред Ернст з огляду на цю оперу, вважає Жака-Далькроза одним із найпотужніших композиторів нової швейцарської школи, поряд із Гюставом Доре та Отто Барбланом [8]. Однак чималу складність у виконавців та слухачів викликало використання мало мелодійних «сучасних формул», а також складних синкопованих метрів у балетних сценах, хоч осучаснення використання техніки вагнерівських лейтмотивів привертало особливу увагу [10]. Твір був повторений у наступних сезонах і залучив слухачів з інших країн.

Варто зауважити, що у опері є 18 лейтмотивів. Як і Вагнер, Е. Жак-Далькроз ідентифікує їх на початку нотної партитури (Dalcroze E. J. *Sancho*. Partitur. Geneva: Adolphe Henn, 1896. 445 p.). З вісімнадцяти тем п'ять пов'язані з Санчо, шість з його донькою Санчетт, дві з Кіхотом [17; 30]. Образ Санчо репрезентований вигадливою та досить складною мовою (вочевидь задля відтворення багаті палітри характеристичності героя), що постійно контрапунктувала з переобтяженою оркестровкою (превалюючи важких низьких мідних та дерев'яних, хоч і додає комічних ефектів, проте, суттєво згущує тембральну колористику). Наприклад, використання приглушених з сурдиною тромбонів було цікавим нововведенням в опері. Потужна поліфонізація оркестрової фактури (так, оркестровий вступ до опери написаний у формі доволі громіздкої фуги) разом з вокальними та хоровими партіями єдналася з ритмічною примхливістю, що надавало цілому живості та динаміки. Особливо у цьому плані виділялися балетні сцени, в яких Е. Жак-Далькроз уже вкладав свої інтенції щодо експериментів із метро-римічним началом. Оскільки опера включала об'ємні балетні номери, то згодом її тематизм був переформатований композитором у симфонічну балетну сюїту. До цього періоду належить і оперета «Respect pour nous, opérette» («Повага до нас», оперета) на лібрето Е. Жака-Далькроза (1898 р.), яку авторові не вдалося поставити.

Оперні твори даного періоду (до 1900 року) Е. Жака-Далькроза мали чималий успіх, часто ставилися та утримувалися в репертуарі різних європейських театрів, насамперед завдяки доволі явній кооперації традиційних оперних форм та мовлення з сучасними популярними, народнописаними зразками. Так, «Жані», лібрето якої написав Філіп Года, постала перед женевською публікою в 1894 році,

а вже при постановці у Штутгарті у наступному – 1895 році, її жанр визначається як мюзикл. Перш ніж написати партитуру, її автор ознайомився і вивчив тисячі популярних фламандських, французьких і валлонських пісень, які він вбирав та надзвичайно влучно перемодельовував у власному інтонаційному строї. Мелодичні ідеї Е. Жака-Далькроза «приходили до нього в популярній формі, проте, зі статуєю та мінливістю старовинної і народної пісні» – зазначав А. Берхтольд [2; 67].

Опера ж «Санчо Панса» постала як «величезний жарт», у якому французька нотка комічної опери не змушує забувати про вплив Р. Вагнера, адже композитор інтенсивно користується розгорненою лейтмотивною системою та замалим чи не малерівсько-штраусівською оркестровою насиченістю і густиною, підкріплених не менш інтенсивною гармонічною барвою, що гравітує до дещо гіпертрофованих пізньоромантичних, навіть сецесійних тенденцій. Однак, рухливий модус цілої опери, що проходить через вигадливі та неординарні метро-ритмічні зміни, продиктовані, очевидно, ініціативою роботи композитора над проблемами ритму та педагогічною системою, прямують до нових вимірів хронотопу та часопростору модернової епохи.

Напроти́вагу вагнерівському «Санчо Панса» у 1907 році з'являється нове оперне полотно, яке представляє дещо іншу, відмінну від попередніх, жанрову модель. У період 1903-1907 рр. відбувся активний обмін листами між Е. Жаком-Далькрозом і швейцарським романістом Едуардом Родом. Вони співпрацювали над написанням нової опери за нещодавно закінченим (1902 р.) романом Е. Рода «L'Eau Courante» (Лягідний струмок). Ця опера на 5 актів з лібрето Е. Жака-Далькроза виконана у 1907 році після значних труднощів у її постановці [17; 50]. Інтерес до публікації роману та згодом опери викликаний турботою місцевих жителів, оскільки Е. Род був уродженцем Ньйону, де і відбувалися події, описані в його романі. «L'Eau Courante» розповідає сільську історію (ймовірно, засновану на реальних подіях) про суперечки між двома родинами Шантеніль та Бертінї, які закінчуються руйнацією останньої, що спричиняє трагічну смерть голови родини. Практично історія-бувальщина з безпосередньої локальної місцевості виказує натуралістичне спрямування роману, сюжет якого покладено в основу опери.

Постановка відбулася в Лозанні у 1907 році, хоча попередньо були плани її реалізації у різних швейцарських містах та в Парижі. Однак підозріваючи що описані реальні події могли б кинути тінь на морально-етичні норми кальвіністських швейцарських містечок – плани авторів провалилися. Фінансисти один за одним відкликали свої чималі кошти, заплановані на реалізацію оперної вистави. Тому на прем'єру довелося чекати.

Музична мова опери цікава і оригінальна, а емоційна експресія, яка щоразу загострюється поміж ворогуючими родинами, дійсно возноситься до веристського накалу почуттів. З іншого боку – влучні та оригінальні портрети кожного з учасників дійства демонструють колосальну галерею різнохарактерних типажів, кожен з яких наділений індивідуальною манерою висловлювання, музичною характеристикою, номінований власними мелодико-гармонічними, тембральними та, очевидно, метро-ритмічними ознаками. Тут у більшій мірі, хоч і превалює натуралістичне, простонародне начало, все ж піднесено-пісенний мелодизм виказує тяжіння до французької пост-ліричної опери, зразки якої знаходимо у Лео Деліба (наприклад, «Кася» за повістю Захера Мазоха про життя українських гуцулів і їх криваві стосунки) чи інтенсифікованої гіпер-чуттєвості, доведеної до межових станів («Катя Кабанова» Л. Яначека) тощо. Так, можна стверджувати, що для Е. Жака-Далькроза головним мірилом оперної драматургії була художня виразність, що творилася у звуковому вимірі за допомогою пластичності, експресивності, замалим чи не анімаційної звукової виразності образів. Обраним сюжетам відповідали і веристсько-натуралістичні, і загострено-експресіоністичні, і буквально-примітивістські тенденції. Опера привернула увагу після своєї постановки, а її правдива (побудована на реальних подіях) історія зворушувала та роз'ятрювала глядачів. Не оминає Е. Жак-Далькроз у своїй опері і звукописних епізодів із ключовим образом струмка, течія води якого переосмислюється крізь призму танцювальних елементів куранти – танцю, назва і сенс якого виходять зі спокійної, однак живої і здатної до хвилювання, течії води.

Між 1905-1906 роком постає камерна одноактна опера Е. Жака-Далькроза «Le Bonhomme Jadis» («Ласкавий дядечко») або «Onkel Damuzal» («Дядько Дамузаль») комічна опера на 1 акт із лібрето Франка Ногайна (Maurice Étienne Legrand – псевдонім Franc-Nohain) за п'єсою Анрі Мюрже. В основі комедійного сюжету – удавана доброта 60-літнього містянина, який намагається звабити бідну просту 20-річну дівчину Октавію та йде на різні хитрощі зі своєю підлою метою, яка, проте, не увінчується успіхом, оскільки «домокловим мечем» над ним постійно височіє портрет його покійної дружини, а сусід-молодик складає врешті непереможну конкуренцію. Е. Жака-Далькроза вкотре приваблює пересічна побутова історія, однак із тонкою психологічною нюансировкою (внутрішні муки-вагання старого Жадеса, кількoплановість психологічних площин кожного героя, що давало можливість розгорнути поліплощинну поліфонізовану фактуру музичної драматургії), а також

наявність чималої кількості музичних атрибутів у п'єсі А. Мюрге – пісні, танці, звукові асоціації та метафори тощо (Dalcroze. E. J. *Le Bonhomme Jadis*. Paris: Deianchy, 1905. 151 p.).

Ця опера була прем'єрована у Берліні. Прем'єра «*Le Bonhomme Jadis*» відбулася 21 жовтня 1906 року. Проте, це стало, радше, розчаруванням для композитора, оскільки провести дебют цього твору було заплановано в Парижі, та він був відкладений через хворобу співаків. Проте, невдовзі відбулася і Паризька презентація в Opéra Comique 9 листопада під керівництвом Альбера Карре. В цей же вечір було дано три вистави: опера Е. Жака-Далькроза, музична п'єса молодого швейцарського композитора Г. Доре, одноактна опера К. Сен-Санса «Жовта принцеса», яка завершувала афішу. І. Спектор зазначає: «Наступного дня після вистави паризькі газети мали багато розповідей про твори двох швейцарських композиторів, але мало коментарів про оперу Сен-Санса. Альфред Брюно писав у *Le Martin*: «*Le Bonhomme Jadis*» сповнений серця, має рідкісну відвертість, незмінну відданість. Він чітко і смачно говорить те, що хоче сказати. Він адаптується до тексту (комедії А. Мюрге) з легкістю та надзвичайною спритністю. Це справедливо і шляхетно в жанрі комедії, адже автор не прагне піднятися над нею чи бути пихатим. Він стриманий без боязкості, веселий без метушні, плавний без педантичності, меланхолійний без темряви, багатий без показухи» [4]. Еміль Гюге, директор Театру в Женеві, виставляв «*Le Bonhomme Jadis*» чотири рази в сезоні 1907-1908 pp. [17; 46].

Новим звершенням у оперному жанрі Е. Жака-Далькроза стала опера на дві дії «*Les Jumeaux de Bergame*» arlequinade sur un livret de M. Léna («Бергамські близнюки») оперета-арлекініада на лібрето М. Лена (Maurice Léna), створена у 1908 році. Її клавір опубліковано у видавництві Neugel в Парижі. Вона заснована на п'єсі відомого французького байкаря XVIII століття Жана П'єра Кларіса де Флоріана. Вперше (1908 р.) вона поставлена в Театрі де ля Монне в Брюсселі під керівництвом Сільвена Дюпої з Ніною Фалієро – дружиною Е. Жак-Далькроза – у ролі Розетти. Цей твір, на відміну від «Санчо Панса», більше підкреслював легкість у поєднанні різнорідних стилів, навіть певну строкатість та різноманітність, а не складну густо-насичену поліфонічну модель. «Тут музика рухалася через такти різних метрів, наприклад двійкові в накладанні та поперемінно з трійковими, у суміші з тактами на 4/4 і т.д, при цьому рясно приправленими складними синкопованими послідовностями, демонструючи ритмічну спритність, представлену І. Стравінським приблизно через п'ять років. Труднощі, що виникли під час репетиції твору, були настільки значними, що диригент, якому було доручено репетиції, кинув свою паличку й відмовився диригувати цією «сатанинською» музикою. Інший диригент обрав роботу майже з кожним музикантом поодиночі та ще восьми репетицій для груп і цілого оркестру та досягнув успіху. Пізніше, коли Едмон Аппія записав оперу з Orchestre de la Suisse romande, йому знадобилася лише одна репетиція; сеанс запису пройшов ідеально» – зазначав І. Спектор [17; 40].

Невибагливий сюжет про приземлені, житейські перипетії двох простаків-близнюків із Бергамо, дещо нав'язує до цієї ж теми, апробованої в стилі *commedia dell'arte* – це знаменитий «Слуга двох панів» – Труфальдіно з Бергамо – Карло Гольдоні. Тим більше – уточнення жанру, дане Е. Жаком-Далькрозом – арлекініада – наштовхує до неокласичних тенденцій з одного боку, з іншого – до видозмін комічних жанрів у модерністичному плані. Відродження та вихід на арену в новому світі ХХ ст. традицій *commedia dell'arte* («Пульчинелла» І. Стравінського та «Арлекін» Ф. Бузоні) передбачали нову атрибутику музично-театрального жанрових трансформацій. Звісно, що ситуативність та гіпердинамічність розгортання подієвого ряду, швидкоплинність комічних перебігів і характеристичність образного плану якнайбільше залежали від вільного неупередженого володіння метро-ритмічною пульсацією та її карколомними модифікаціями – звідси, успіх та новаторство нового оперного полотна.

Проте, чимало дослідників підкреслюють і іншу – натуралістично-веристську лінію у даній опері, наводячи аналогії з італійськими веристськими операми. Французьким аналогом італійського напрямку можна вважати натуралізм. Провідними прихильниками натуралізму у французькій літературі, крім А. Мюрге, були Гі де Мопассан, Е. Золя, Г. Флобер та ін. Композитор виявляв чималу прихильність до цього напрямку. Твір, який, зазвичай, ототожнюють із французькою паралеллю до італійського веризму – це «Луїза» Г. Шарпантьє 1900 р. Оперу Е. Жака-Далькроза «*Janu*», «*Le Bonhomme Jadis*» і «*L'Eau Courante*» можна зарахувати до нової популярної категорії. Характерною ознакою натуралізму є особлива увага до локальних етнічних стилів, діалектології. На думку І. Спектора, що «хоча опера Е. Жака-Далькроза з'явилася у 1908 році, коли веризм уже фактично «зійшов нанівець», все ж специфічно швейцарський фольклорний ідеал Далькроза збігався з існуючими тенденціями як у французькому, так і в італійському оперних стилях» [17; 54]. Підтвердженням цьому є використання та введення в сюжетну канву ігор і розваг, які, відповідно супроводжуються пісенним матеріалом в дусі посполитого середовища. Значення цього компоненту підкреслював А. Бертхольд [2; 67].

Чотири персонажі – Розетта, Неріна та два Арлекіни – курсант і старшина – становлять основну галерею образів. Заплутані події, що розгортаються між цією четвіркою, дещо нагадують клубок

моцартівської «Cosi fan tutta». Перипетії любовних непорозумінь відбуваються у Паризькому кварталі бідняків XVII ст., де два близнюки залицяються посеред ночі до сусідок, а дівчата не можуть їх ідентифікувати. Головний акцент композитор ставить на попарні діалоги, де часто використовує попри нескладні мелодичні послівки та інтонації звичайних пісень, і елементи розмовної мови: вигуки, зітхання, оклики, застосовуючи для цього спеціальні позначки ноти-зірочки. Також відчутне тяжіння до тенденцій «нової простоти», оскільки невибагливість оркестрового акомпанементу, відтіняє і підкреслює пісенно-дансантийний тип фактури. Вражає величезна кількість та різноманітність ритмічно-інтонаційних фігур саме танцювального плану – як сучасних – вальсів, польок, галопів, маршів, так і гавотів, менуетів, бурре тощо, які покликані до асоціацій з обраним часом подій (Dalcroze E. J. *Les Jumeaux de Bergame*. Paris: Neugel, 1908. 235 p.). Плинність різних фактурних епізодів, що з кінематографічною швидкістю змінюються один за одним, підпорядковуючись однак перебігам елементарних чуттєво-емоційних станів героїв не лише характеризуються відповідною фактурною позиційністю та мелодико-гармонічним комплексом, але суттєвою ознакою кожного фрагменту є метро-римічна формула – подекуди утримана, а подекуди змінна.

Дуже цікавим є і процесуальні зміни метрики, які композитор використовує для підсилення нагнітання напруги або навпаки – для її стримання, затамовування. Так темпо-метрична пульсація стає по суті драматургічною барвою, яка здатна згущуватися або розріджуватися. Наприклад, впродовж першого акту опери, присвяченому діалогам Розетти і Арлекіна-кадета, поступово розгортається піднесена хвиля емоційного захоплення та апофеотичного стану, коли метри перемижуються між дво- і чотиридольністю та неухильним наростанням акцентної трійкової метрики від 3/8-3/4 до 6/8-6/4 (цей метр особливо довго утримується), знов спадаючи до 3/4-3/8 та наростаючи до 9/8-9/4, доходячи у кульмінаційній зоні любовних визнань до 12/8. Квадратні метри стають відтінюючим компонентом, між тим, як у II акті опери починають превалювати саме вони, постаючи у прогресуючих послідовностях збільшення або зменшення долей, що відповідно, співвідносне з пульсацією емоційних станів. Це особливо інтенсивно розігрується на темі військових маршових інтонацій, коли мова заходить між двома Арлекінами – кадетом і старшиною. І лише заключна фаза опери демонструє ансамбль усіх чотирьох героїв, де Е. Жак-Далькроз не лише демонструє віртуозне володіння вокальною та речитативно-мовленнєвою технікою, але і складною поліфонічною фактурою, немов гравітуючи до моцартівських оперних ансамблевих фіналів.

Проте, після 1910 року – переїзду до передмістя Дрездена – Геллерау, де для школи Е. Жака-Далькроза було побудовано цілий комплекс, композитор, надалі був пов'язаний з оперним жанром – Для першого фестивалю в Геллерау в червні 1912 року Жак-Далькроз створив свою власну композицію «Ехо та Нарцисс» у мультиплікаційній пластиці, а також було зреалізовано II дію опери «Орфей» К.-В. Глюка. А. Аппія відповідав за режисуру, декорації та костюми. Наступного року «Орфей» повністю представлений глядачам, які з'їхалися з усієї Європи і були в захваті від цієї постановки, яка вплинула на розвиток музично-сценічних жанрів у XX столітті, зумовлюючи урізноманітнення певних аспектів тогочасної оперно-театральної музики та її естетики [11].

Безпосередні зв'язки з композиторською творчістю виявляються у новій методології сольфеджіо, продиктованій та пов'язаній із суттєвими змінами та оновленнями самої музичної мови в добу модернізму. Задля подолання складнощів, що виникали при інтонуванні сучасної музики, а саме такий – авангардний тип композиторського виразу демонструють оперні твори Е. Жака-Далькроза, і був розроблений фундаментальний комплекс вокально-інтонаційних та ритмічних вправ. Зрештою, саме цьому реформатору належить винахід і впровадження тактування при співі та багато інших важливих сольфеджійних прийомів. Він розкриває нові методичні принципи у сфері сольфеджування (основоположного фундаменту вокального мистецтва), а також акторсько-сценічної гри і ритмо-пластичної динаміки руху. Методика ритмопластики, що розвивала танцювальний елемент як один першочергових у навчанні, зумовила вплив і на оперу, стаючи паралельно одним із чільних елементів розвитку сучасної хореографії. Ці методичні ідеї знайшли своє втілення не лише в музичній педагогіці, але й у театральній практиці, що сприяло зростанню популярності рухових елементів у музичних виставах, які стосувалися не лише окремих хореографічних номерів, але й виразної акторської гри співаків. Активно працюючи над багатьма аспектами виконання своїх методичних настанов, Е. Жак-Далькроз зумовив і обширні зміни для виразності виконання співаків, акторів, танцюристів, завдяки концептуальному підходу щодо поєднання музики, руху та драматургії. Його головною метою було не створення класичних «оперних» чи «балетних» номерів, а, радше, виявлення принципів роботи з театальною експресією та рухом як одними з чільних аспектів музично-театрального дійства. Адже його підхід спрямований до досягнення якнайповнішого вияву синкретизму у мистецтві, де кожен елемент був тісно пов'язаний із загальною ідеєю вистави, що змінювало та суттєво переакцентувало, глибше – розкривало сутність музичних творів.

Співпраця Е. Жака-Далькроза з режисером А. Аппія (вікопомною стала постановка опери «Орфей»

К.-В. Глюка) глибоко змінила вигляд театральних вистав початку ХХ століття. Власне, одним із чільних наслідків їхнього внеску стала декомпаративізація мистецтв, тобто усунення культурних перешкод, які колись були чітко розділені та практикувалися серед «моноспеціалістів» [11; 7]. Г. Гайц підкреслює «беззаперечний вплив (який справив) на театр і, навіть більше, на музичну драму» А. Аппія та Е. Жака-Далькроза: «їхня реформістська концепція постановок сприяла посиленню драматичної інтенсивності та музики. (...) Головна заслуга Аппія і Далькроза – відновити глибинно-первісні форми театру, дати нове життя танцю й театру завдяки анімаційній пластиці» [11; 37].

Новим і доволі численним жанровим різновидом у творчості Е. Жака-Далькроза стає дитяча опера та опера для дітей. Зацікавленість даним жанром була абсолютно органічною з огляду на розбудову педагогічної системи. До кращих зразків цього жанру належать: «Blanche-Neige» («Білосніжка») – оперета у 2-х актах на лібрето Е. Жака-Далькроза; «Perette et le Pot au Lait» («Перетта і горщик із молоком») – камерна опера у 2-х актах на лібрето М. Гранжа (M. Grange); «Les Premiers Souvenirs», *musiques de fête pour solistes, chœur et orchestre sur des textes de J. Chenevière et E. Jaques-Dalcroze* («Перші спогади») – камерна опера, або святкова музика для солістів, хору та оркестру на лібрето Ж. Шенев'єра (Jacques-Louis-Edmond Chenevière) та Е. Жака-Далькроза (Heugel, Paris, 1918/1924); «Ces Bonnes Dames» *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Ці добрі дамочки») опера для дітей або розважальна п'єса для голосів та фортепіано на лібрето М. Гранжа (Foetisch, Lausanne, 1935); «La Cigale et la Fourmi», *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Цикада і мураха») – Опера для дітей/ або розважальна п'єса для голосу та фортепіано на лібрето М. Гранжа, 1923; «Le Laboureur et ses Enfants», *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Селянин (Коваль) і його діти») – опера для дітей / або розважальна п'єса для голосу та фортепіано на лібрето М. Гранжа (Foetisch, Lausanne, 1929). Останньою в цьому жанрі стала «Le Savetier et le Financier», *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Швець і фінансист») – опера для дітей / або розважальна п'єса для голосу та фортепіано на лібрето М. Гранжа, 1934. Однією з найпримітивніших опер для дітей стала «Le Petit Roi Qui Pleure», *conte musical en 3 actes sur un livret d'Émile Jaques-Dalcroze* – («Маленький король, який плаче») опера-комік або музична казка у 3-х актах на лібрето Е. Жака-Далькроза (Henn, Genève, 1932).

Е. Жак-Далькроз часто організовував виступи зі своїми піснями й танцями, що супроводжували так звані «демонстрації» його ритмічної системи по багатьох європейських країнах. Особливо такі виступи масштабувалися в 30-х роках. Так, організований і виконаний 180 дітьми з початкових шкіл Женеви «Notre petite vie 4 nous» в 1931 році, був подібний до «Notre Pays» 1930 року. Саме в той час наближалася і особлива подія: митець завершував композицію та готував презентацію нової дитячої опери «Le Petit Roi Qui Pleure», прем'єра якої відбулася в Женеві у Великому театрі 21 лютого 1932 р. Ідея цієї роботи прийшла до Е. Жака-Далькроза багато років тому, коли він бачив дитячу виставу, поставлену класами Генрієти Розенштраух у Франкфурті. Сюжет франкфуртських дітей мав всю красу й чарівність казок Грімма чи Андерсена, хоч відрізнявся оригінальними хоровими та ансамблевими номерами. У своєму сценарії Е Жак-Далькроз планував якнайширше включити ритміку, що і було початковою метою вистави.

Наведемо короткий зміст вистави. Печаль короля неможливо подолати; як тільки йому дають хустинки, щоб витерти очі, він бруднить їх новими сльозами. Мудрець нарешті вирішує, що його може розрадити лише дівчина, яка стане йому донькою виключно через любов, а не заради того, щоб бути принцесою. Справжнього рятівника можна буде знайти, діставши білий камінь, закопаний у чарівному колодязі. Коли з'явиться відповідна дівчина – вода спадє, і вона зможе дістати камінь. Король оголошує це по всій країні, багато дівчат намагаються проявити себе, щоб врятувати короля, але, звісно, хоч всі вони зазнають невдачі. Одного разу король вирішує покататися на санях і дорогою знаходить дівчину, що лежить напівзамерзла в снігу. Він забирає її до палацу, а коли вона одужала, то теж пішла до фонтану. Маючи велику вдячність до короля, який врятував її життя, вона занурює руку в криницю – і вода відступає, а дівчина дістає білий камінь. Коли вона повертає його королю, він радіє, вперше проявляючи радість і щирий сміх. Всі мешканці замку в захваті. Вони утворюють кільце навколо пари, танцюючи та співаючи: «Ох, як це чудово зібратися тут, танцюючи та співаючи, І наскільки це величніше, що король знову насолоджується життям. Як це чудово – грати, танцювати і співати, Але ще дивніше: бачити нашого щасливого короля!» Дія розгортається у формі пантоміми, а оповідач забезпечує нитку історії – єдиний усний коментар, за винятком поради Мудреця.

Е. Жак-Далькроз побудував свій твір у трьох актах, із трьома прологами та тринадцятьма сценами. Він написаний для скрипки, віолончелі, контрабаса, флейти-пікколо, валторни, труби та фортепіано з додаванням багатьох ударних інструментів, які відіграють важливі ролі. В оркестровій ямі був розміщений хор високих голосів, а інший хор – на сцені. Під-хор (оркестровий) виконує частину оповіді, маючи значну кількість співу в унісон. Більшість героїв наділені власними співочими ролями, деякі – пантомімою. Е. Жак-Далькроз додав персонажів і розширив сцени, призначені для розваги короля, які,

природно, також служать для розваги публіки. Лише в четвертій сцені Мудрець пропонує своє пророцтво: «Ти будеш плакати, доки не з'явиться незнайомиць, чії ніжні почуття є частиною того, що відчуваєш ти, і чие захоплене серце буде змушене проливати власні сльози через твій плач. Тоді ви будете повністю втішені» [5]. Попри всю казковість, у опері є і реальні комічно-побутові моменти. Так, у 6 сцені четверо лікарів у свій помпезний, хоча й непрофесійний спосіб, діагностують хворобу маленького короля. Їхній складний жаргон спантеличує всіх, у тому числі, безсумнівно, всю медичну професію з її вигаданими хворобами, стверджуючи, що термінологія важливіша за хворобу, чим викликають радісне пожвавлення виконавців і публіки. Твори Е. Жака-Далькроза демонструють незвичайну майстерність не лише у вираженні словами (композитор залишив чималий літературно-поетичний доробок і був визнаний як один з кращих представників швейцарських письменників), а також музикою, яка передає найтонші нюанси відповідно до його вродженого драматичного чуття, що постала у найкращому вигляді в цій легкій, дитячій опері. За словами І. Спектора «ніде в його великому масштабному доробку Е. Жаку-Далькроза не вдавалося так добре передати дитячий дух, як в цій опері-казці» [17; 275].

Цю постановку можна назвати феєрією танцю і руху. Винятковий Танець фей з II дії демонструє фантастичні рухи, що спритно коливаються між прогресуючими метрами 5/4-7/4-9/4, змінюючись на послідовність 2/4-8/4-4/4 та повертаючись до попереднього метричного ряду. Численні фантастичні танці гномів, ельфів і гоблінів, камердинерів і служниць, селян (II дія), а також витівки клоунів, дурнів, акробатів і різних типів дівчат, які приходять заспокоїти короля – Зарозумілої, Кокетки, Жартівливої і Боязкої – з I дії, сповнені гумору, тепла й чарівності. Приспіву хор, на сцені та в ямі, створюють ефектні враження. А музику другої сцени II дії (Поляна фей) не можна уявити кращою. Ця сцена безпосередньо передуює вищеописаному танцю фей, який супроводжують по чергово три хори також танцюючих! фей без супроводу, а оркестр вступає з четвертою групою. Ця опера Е. Жака-Далькроза мала величезний успіх і отримала всенародне визнання та справедливо увійшла в скарбницю національних культурних здобутків Швейцарії – писав Жан Делор [5; 16].

Висновки. Як композитор Е. Жак-Далькроз створив 11 опер різного жанрового нахилу. Оперні та музично-сценічні полотна митця свого часу були поставлені та мали значний успіх на багатьох європейських сценах – в Парижі, Берліні, Відні, Лозанні, Женеві, Брюсселі та ін.. Це комічні опери за типом співогри-мюзикли: «La Soubrette» (Покоївка, 1881); «Riquet à la Houprre» (Рікет із хустинкою, 1883); «Ecolier Francois Villon» (Школяр Франсуа Війон, 1887). Провідним жанром у 90-х роках XIX ст. стала лірична комедія, де автор поєднав традиції французької опери з впливом Ж. Массне, Г. Шарпантьє, Л. Деліба (у якого навчався Е. Жак-Далькроз) з елементами оперної естетики Р. Вагнера. До зрілих лірико-комічних опер належать: пригодницька опера «Par les Bois» (Через ліси, 1888), лірична легенда «Le Violon maudit» (Проклята скрипка, 1893), рустикальна ідилія «Janie» (Жані, 1994) та лірична комедія «Sancho Pança» (Санчо Панса, 1996). Остання демонструє зрілий стиль митця, де система лейтмотивів та суттєва поліфонізація єднаються з імпресіоністичним колоритом та народно-пісенним матеріалом, збагаченими та розгорненими балетними сценами.

На початку XX ст. автор звертається до натуралістично-веристського типу опери, який був представлений у лірико-побутовій драмі-бувальщині «L'Eau Courante» (Легідний струмок, 1903 р.). Дві останні оперні партитури тяжіють до принципів нового модернового театру, хоч вирішені в дусі улюбленого жанру лірико-комічної опери з яскравим побутово-натуралістичним компонентом. Камерна опера «Le Bonhomme Jadis» (Ласкавий дядечко, 1906 р.) та опера-арлекініада «Les Jumeaux de Bergame» (Бергамські близнюки, 1908 р.) виявляють аналогії з урбаністичними та неокласичними тенденціями І. Стравинського, Ф. Бузоні, відзначаються оновленням музичної мови в плані метро-ритмічного моделювання, оркестровки, вокальної техніки etc.

Співпраця з А. Аппія над оперними постановками привнесла суттєві зміни та новації в аспекті оперної режисури, розширення акторської майстерності вокалістів, що виявлявся у синтезі мистецтва руху, мови та співу. Робота над системою євритмії викликала і низку юнацько-дитячих опер (10), написаних спеціально для експериментальних інсценізацій, а одна з останніх – «Le Petit Roi Qui Pleure» (Маленький заплаканий король, 1932 л.) увійшла у скарбницю загально-національних культурних здобутків Швейцарії та Європи.

Таким чином, спостерігається органічна єдність та взаємозалежність між безпосередньою композиторською творчістю і педагогічною системою Е. Жака-Далькроза, яка у постає у вимірі специфічного біоному, спрямованого на оновлення, удосконалення та розвиток музичного мистецтва, зокрема, оперно-сценічних жанрів в контексті культурних процесів модерної доби XX століття.

Список використаної літератури

1. Назар Л. Б. Вокальна творчість Емілія Жака-Далькроза: етапи становлення та жанрова панорама.

Українська музика: наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2024, ч. 2 (49). С. 92-107.

2. Berchtold A. Emile Jaques-Dalcroze et son temps. Lausanne, Editions L'Age d'Homme. Lausanne, 2000. 233 p.
3. Brice M. La rythmique Jaques-Dalcroze dans les écoles primaires genevoises: une approche didactique. Geneve, 2014. 371 p.
4. Bruneau A. In *Le Martin*, 10 November, 1906.
5. Delor Jean. Le Petit Roi qui pleure féerie musicale d'Emile Jaques-Dalcroze. *Le Radio de l'école*. April-June 1965. P.16.
6. Destranges E. Chic Comédie lyrique française Sancho d'Emile Jaques-Dalcroze. Paris, 1897. 41 p.
7. Dupérier J. Gustave Doret. Lausanne: Payot, 1932. 76 p.
8. Ernst A. Sancho. *Revista Musicale Italiana*. 5, fasc. 2. 1898.
9. Hausmann I. Rythmique et arts de la scene. Le Rythmicien est – il une espece en voie de Dispartion? Geneve, 1994. 40 p.
10. Gauthiers-Villars H. A Propos de Sancho. *Revue internationale de musique* 7. 1 June, 1898.
11. Giertz G., in Catalogue de l'Exposition Appia. Lausanne, Palais de Rumine, 1992.
12. Jaques-Dalcroze E. Pisma wybrane. Warszawa, 1992. 168 s.
13. Martin F., Denes T., Berchtold A., Garnebin A., Reiche B. & 2 plus. Emile Jaques-Dalcroze : L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique. Edition : A la baconnière, Neuchâtel, 1965. 594 p.
14. Moore S. F. The writings of Émile Jaques-Dalcroze: Toward a theory for the performance of musical rhythm. Ph.D., Indiana University. ProQuest Dissertations and Theses. 1992. 257 p.
15. Rosset Dominique. Music in Switzerland. Pro Helvetia, 1992. 111 p.
16. Ruy-Blag. Il y a 100 ans Jaques-Dalcroze. *Tribune de Genève*. 1 July 1965.
17. Spector I. Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze. Michigan : Pendragon Press, 1990. 411 p.
18. Storck K. E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit. Stuttgart : Greiner & Pfeiffer, 1912. 136 p.

References

1. Nazar L. Vocal creativity of Emile Jacques-Dalcroze: stages of formation and genre panorama. *Ukrainian music: scientific journal*. Lviv : M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, 2024, issue 2 (49). P. 92-107.
2. Berchtold A. Emile Jaques-Dalcroze et son temps. Lausanne, Editions L'Age d'Homme. Lausanne, 2000. 233 p.
3. Brice M. La rythmique Jaques-Dalcroze dans les écoles primaires genevoises: une approche didactique. Geneve, 2014. 371 p.
4. Bruneau A. In *Le Martin*, 10 November, 1906.
5. Delor Jean. Le Petit Roi qui pleure féerie musicale d'Emile Jaques-Dalcroze. *Le Radio de l'école*. April-June 1965. P. 16.
6. Destranges E. Chic Comédie lyrique française Sancho d'Emile Jaques-Dalcroze. Paris, 1897. 41 p.
7. Dupérier J. Gustave Doret. Lausanne : Payot, 1932. 76 p.
8. Ernst A. Sancho. *Revista Musicale Italiana*. 5, fasc. 2, 1898.
9. Hausmann I. Rythmique et arts de la scene. Le Rythmicien est – il une espece en voie de Dispartion? Geneve, 1994. 40 p.
10. Gauthiers-Villars H. A Propos de Sancho. *Revue internationale de musique* 7. 1 June, 1898.
11. Giertz G., in Catalogue de l'Exposition Appia. Lausanne, Palais de Rumine, 1992.
12. Jaques-Dalcroze E. Pisma wybrane. Warszawa, 1992. 168 s.
13. Martin F., Denes T., Berchtold A., Garnebin A., Reiche B. & 2 plus. Emile Jaques-Dalcroze : L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique. Edition: A la baconnière, Neuchâtel, 1965. 594 p.
14. Moore S. F. The writings of Émile Jaques-Dalcroze: Toward a theory for the performance of musical rhythm. Ph.D., Indiana University. ProQuest Dissertations and Theses. 1992. 257 p.
15. Rosset Dominique. Music in Switzerland. Pro Helvetia, 1992. 111 p.
16. Ruy-Blag. Il y a 100 ans Jaques-Dalcroze. *Tribune de Genève*. 1 July 1965.
17. Spector I. Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze. Michigan: Pendragon Press, 1990. 411 p.
18. Storck K. E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit. Stuttgart : Greiner & Pfeiffer, 1912. 136 p.

POLYVECTORNESS OF THE GENRE PALETTE OPERA WORKS OF EMILE JACQUES-DALCROZE

Nazar Liubov – postgraduate student of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv.

For the first time, an attempt is made to research the opera work of the famous author of the pedagogical system E. Jacques-Dalcroze. More than 20 of the artist's operas (including 9 children's operas) were successfully staged in many leading theaters of Europe, revealing the organic interrelationship of composer-pedagogical activity. E. Jacques-Dalcroze demonstrates the following genre varieties: lyric-comic operas of the French type with the influence of Wagnerian opera aesthetics, naturalistic searches in Verist traditions, neoclassical samples with a modern musical language, analogies with the urban and neoclassical tendencies of I. Stravinsky, F. Busoni, especially in terms of metro-rhythmic modeling, orchestration, vocal technique, etc. Cooperation with A. Appia made significant changes and innovations in opera productions in the aspect of opera directing, expanding the acting skills of vocalists, which consisted in the synthesis of the art of movement, speech and singing.

Key words: Emile Jacques-Dalcroze, composer-pedagogical binomial, modern theater, dramaturgy, Swiss opera, musical, children's opera.

UDC 782

POLYVECTORNESS OF THE GENRE PALETTE OPERA WORKS OF EMILE JACQUES-DALCROZE

Nazar Liubov – postgraduate student of the Lviv National
Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv.

As a composer, E. Jacques-Dalcroze created 11 operas of different genres. These are comic operas in the type of co-plays-musicals: *La Soubrette* (The Maid, 1881); *Riquet à la Houppe* (Riquet with a handkerchief, 1883); *Ecolier Francois Villon* (Schoolboy Francois Villon, 1887). Lyrical comedy became the leading genre, where the author combined the traditions of French opera with the influence of J. Massenet, G. Charpentier, L. Delibes (who studied with E. Jacques-Dalcroze) with elements of opera aesthetics by R. Wagner. Mature lyric-comic operas include the adventure opera *Par les Bois* (Through the forest, 1888), the lyrical legend *Le Violon maudit* (The Cursed Violin, 1893), the rustic idyll *Janie* (1894) and the lyrical comedy *Sancho Pança* (1896). The latter demonstrates the artist's mature style, where the system of leitmotifs and essential polyphonization are combined with an impressionistic flavor and folk-song material, enriched and developed by ballet scenes.

At the beginning of the 20 th century the author chooses a naturalistic-veristic type of opera, presented in the lyrical everyday drama *L'Eau Courante* (Gentle Stream, 1903). The last two opera scores gravitate towards the principles of the new modern theater, although they are decided in the spirit of the favorite genre of lyrical-comic opera with a bright domestic and naturalistic component. The chamber opera *Le Bonhomme Jadis* (The Kind Uncle, 1906) and the Harlequinad opera *Les Jumeaux de Bergame* (The Bergamo Twins, 1908) show analogies with the urban and neoclassical tendencies of I. Stravinsky, F. Busoni, a special renewal of the musical language in terms of metro-rhythmic modeling, orchestration, vocal technique, etc.

Cooperation with A. Appia over opera productions brought significant changes and innovations in the aspect of opera direction, expansion of the acting skills of vocalists, which was manifested in the synthesis of the art of movement, speech and singing. The work on the eurythmy system also gave rise to a number of youth and children's operas (10), written specifically for experimental stagings, and one of the last – *Le Petit Roi Qui Pleure* (The Little Weeping King, 1932) entered the treasury of national cultural achievements of Switzerland and of Europe.

Key words: Emile Jacques-Dalcroze, composer-pedagogical binomial, modern theater, dramaturgy, Swiss opera, musical, children's opera.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК: 785.7:780.616.432:781.68(477)(045)

КАМЕРНА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ Б. ФІЛЬЦ «ТРИ П'ЕСИ НА ТЕМИ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» : ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Олена Овчаренко-Пешкова – аспірантка творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано № 2,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна.
<https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.835>
elovcharenko.2013@gmail.com

Актуальність теми пропонованого дослідження полягає у вивченні жанрово-інтонаційних та виконавських особливостей «Трьох п'ес на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц у контексті камерної специфіки циклу. Застосовано комплексну методологію, що включає біографічний, жанрово-інтонаційний, виконавський методи аналізу. Виявлено контексти формування творчої особистості Б. Фільц і специфіку національної спрямованості її творчості. Визначено дискусійні аспекти музикознавчого осмислення поняття національного в українській музичній творчості. Розкрито унікальність лемківського фольклору, який Б. Фільц взяла за основу аналізованого циклу. Досліджено поняття кордоцентризму як ключової характеристики української ментальності. З'ясовано, що до характеристик кордоцентризму належать такі якості, як емоційність, сердечна чутливість, глибина сприйняття, духовна спрямованість. Доведено, що кордоцентризм знайшов втілення у творчості багатьох українських композиторів і, зокрема, у творчості Б. Фільц. Визначено специфіку камерності як музичної категорії, для якої характерні такі якості, як: насичена, але м'яка гармонічна колористика, прозора фігуративна фактура, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, деталізація викладу, лаконізм, просторовість. Проаналізовано жанрово-інтонаційні та виконавські особливості аналізованого твору. Доведено, що риси камерної інтонаційності найкращим чином відтворюються у камерній специфіці виконання «Трьох п'ес на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення специфіки камерності в українській музиці.

Ключові слова: творчість Богдани Фільц, українська ідентичність, фортепіанний цикл, виконавська інтерпретація, камерність, кордоцентризм.

Актуальність проблеми. Богдана Михайлівна Фільц (1932–2021 рр.) – непересічна особистість в історії української музичної культури. Вся життєтворчість і досягнення композиторки пов'язані з ідеєю відродження та збереження національної української ідентичності. Так, її кандидатська дисертація

присвячена темі «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості радянських композиторів України». Уся діяльність Фільц супроводжувалась служінням українській культурі. Серед таких фактів – композиторка була провідним науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, заслуженою діячкою мистецтв України, членкинею Національної спілки композиторів України і Національної асоціації українознавців; відзначена Державною Премією ім. М. Лисенка (1993 р.) та Премією ім. В. Косенка (2003 р.), була лауреатом Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», довічним стипендіатом Фонду інтелектуальної співпраці «Україна XXI століття».

Своєрідність композиторської мови Б. Фільц обумовлена національною спрямованістю. Так, більшість творів композиторки визначаються сюжетно-тематичним зв'язком з українською національною ідеєю (від симфонічних творів («Верховинська рапсодія» (1961 р.), хорових кантат на вірші В. Сосюри і П. Тичини («Любіть Україну» (1958 р.) до написання творів в унікальному українському жанрі «солоспів», створення п'єс для бандури і скрипки, написання обробок українських народних пісень, тощо).

Підтвердженням названої тенденції є відтворення у творчості Б. Фільц багатства фольклорних, передусім, карпатських традицій музикування; національного інтонаційного образу світу через звукозображальність, колористичність, вокалізацію фактури та виражену підголосковість, яка бере свій початок у звуковій пластичності багатоголосних фольклорних жанрів.

У зв'язку зі спрямуванням статті на вивчення камерної специфіки фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» зазначимо наступне.

До показників камерного музикування належать такі характеристики, як тонка деталізація, замилювання тишею, вишукане нюансування, динамічна витонченість, інтимність художньої комунікації, рафінованість, лаконічність художніх засобів. Творча концепція Б. Фільц відповідає естетиці камерного музикування, що підтверджується такими визначеними багатьма дослідниками якостями її музики як ліричність, лаконічність висловлювання, наспівність, підкреслення тонкої емоційності та деталізованості викладу. Так, М. Загайкевич характеризувала творчість Б. Фільц як замилювання гармонією піднесено-світливих почуттів, красою кантилени, вишуканістю нюансування [5; 27].

Переконливе втілення камерна стилістика композиторки отримала у її фортепіанних циклах і, безпосередньо, у досліджуваному творі «Три п'єси на теми лемківських народних пісень».

Проакцентуємо, що у музикознавчій літературі питання втілення камерної стилістики у творчості Б. Фільц спеціально не розглядалося. Вивчення жанрово-інтонаційних та виконавських особливостей «Трьох п'єс на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц крізь призму феномена камерності зумовлює *актуальність* обраної теми.

Аналіз останніх публікацій. Музикознавчу базу статті можна диференціювати за такими напрямками:

- дослідження, присвячені вивченню життєтворчості Б. Фільц;
- роботи, в яких досліджується феномен камерності;
- праці, що містять аналіз поняття «національного» в музиці в його проекції на специфіку української музичної творчості;
- розвідки, присвячені особливостям лемківського музикування.

Щодо першої позиції, зазначимо наступне. Дослідженню життєтворчості Б. Фільц присвячено доволі значну кількість робіт. Серед найбільш визначних із них виділимо такі: монографія М. Загайкевич «Богдана Фільц. Творчий портрет» [5], в якій викладений короткий аналіз творів та окреслено жанрові вподобання композиторки; дослідження Л. Магур та О. Фрайт, присвячене структурному аналізу фортепіанних і хорових опусів композиторки [9]. На особливу увагу заслуговує збірка наукових статей Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського «Музична україністика: сучасний вимір» (збірка наукових праць на пошану Б. Фільц), що містить цінні свідчення, особисті спогади та висловлення відомих музикознавців та композиторів сучасності щодо життєтворчості композиторки [11]. Різним аспектам творчої діяльності Б. Фільц також присвячені праці таких дослідників як В. Белікової [3], В. Кузик [11] та багатьох ін. Із представленого переліку можемо зробити висновок, що постать Б. Фільц викликає активний інтерес і діяльно досліджується у вітчизняному музикознавстві.

Другий напрям праць, дотичних до наукового поля статті, зосереджений на проблемі камерності. Названа проблема є складною і включає в себе стильовий, жанровий, виконавський та інші аспекти вивчення. Багато які з означених проблем досліджувались у працях таких учених як Л. Мкртчян [10], Л. Повзун [13] та ін. Фокус дослідження пропонованої статті зосереджений на виявленні специфіки камерності крізь призму її втілення у фортепіанній стилістиці аналізованого циклу Б. Фільц.

Третій зазначений напрям досліджень стосується вивчення національної специфіки української музичної творчості. Серед незліченної кількості робіт, присвячених цій проблемі, назовемо праці

Л. Кияновської [6], О. Козаренка [7], І. Ляшенка [8], О. Соломонової [15] та ін. Названі вчені досліджували проблеми розвитку національної музичної культури в історичному аспекті (Л. Корній), специфіку національної ідентифікації української академічної музики (О. Соломонова), творчість відомих композиторів (Л. Кияновська), жанрове різноманіття (О. Коменда) та інші аспекти, що стосуються української музичної творчості як такої. Саме ці праці, у зв'язку з фундаментальністю розроблених проблем, стали методологічною базою пропонованої роботи.

Щодо останньої, четвертої позиції, що презентує наукову традиції вивчення лемківського фольклору, зазначимо наступне. О. Фабрика-Процька визначає такі дослідницькі аспекти історіографії лемківської проблематики як: фольклористичний; етнологічний; історико-публіцистичний і музикознавчий [16; 14]. Більш сконцентрованими на музикознавстві є методологічно важливою для статті праця С. Грици [4].

Мета статті – виявити камерну специфіку фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень».

Наукова новизна публікації полягає у визначенні жанрово-інтонаційних і виконавських особливостей циклу «Трьох п'єс на теми лемківських народних пісень» в аспекті камерності.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: біографічний – для розуміння ключових подій життєтворчості Б. Фільц, що сприяли формуванню її унікальної композиторської мови; жанрово-інтонаційного аналізу – з метою осмислення музичної специфіки аналізованого циклу; виконавського аналізу – для висвітлення особливостей виконавської інтерпретації в аспекті камерності.

Результати дослідження. Про українську координату життєтворчості композиторки свідчать такі відомості з її біографії як народження на Львівщині у шанованій інтелігентній родині, особливості її навчання і перебування у колі зіркових постатей українського музичного мистецтва, таких як С. Крушельницька, М. Менцинський, М. Сокіл, М. Голинський, В. Барвінський і С. Людкевич. Зазначимо, що творче становлення композиторки відбувалося в м. Яворові, де вона навчалася у філії Вищого музичного Інституту, та Львові, де композиторка закінчила консерваторію і мала унікальну нагоду переймати досвід і творити під керівництвом видатних музикантів Західної України – С. Людкевича і В. Барвінського (композитора, який так само як і родина композиторки, зазнав тоталітарних репресій). Дещо згодом Б. Фільц продовжила навчання в Києві в аспірантурі у видатного Л. Ревуцького.

Враховуючи такий славетний сімейно-творчий родовід і тогочасний політичний контекст, є закономірним, що творчість композиторки демонструє відданість українській культурі та заглибленість у національну культуру. У цю культуру композиторка увійшла з відчуттям її різножанрової парадигми. Творча спадщина композиторки вражає своїм обсягом – понад 500 творів різних жанрів: симфонічні, інструментальні, камерно-вокальні та хорові, назви яких є яскравим свідченням націотворчої ідеї. Серед таких – «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру (1961 р.), присвячена Скнулівській трагедії, «Largo lamentoso» для двох фортепіано (2004 р.), «Реквієм пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014 р.), солоспіви – унікальні українські пісні-романси на тексти поезій Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Сосюри, обробки українських народних пісень, тощо. Всі ці твори об'єднує їх українська ідентичність, що виявляється, окрім тематичної спрямованості, у жанрово-інтонаційній специфіці музичного висловлювання. У цьому плані можна визначити Б. Фільц як мисткиню, яка безапеляційно декларує свою національну ідентичність. Адже, за визначенням О. Соломонової, це «увиразнена національно-ментальна самобутність, що забезпечує приналежність конкретних феноменів (музики, твору) до української спільності, а відтак – сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом» [16; 11].

Для розуміння національної інтонаційної специфіки циклу Б. Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» визначимо деякі важливі характеристики української музичної культури.

Ідею національного в музиці розвиває І. Ляшенко: «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємо контакти в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не “біля”, “над” чи “під” національним, а всередині національного» [8; 15].

На особливу увагу у зв'язку з проблемою національної специфіки української музики заслуговує *кордоцентризм* («філософія серця» за Г. Сковородою), який характерний для української ментальності. Це унікальне явище українського світогляду, яке, на думку Д. Чижевського, втілюється в таких рисах, як емоційність, сентименталізм, чутливість, глибина сприйняття, духовна спрямованість. Дослідник наголошує, що у філософії Г. Сковороди віра і розум являють собою нероздільні аспекти людського духу, однак осягнення божественної суті речей є можливим лише через віру, осередком якої є серце [18; 41].

П. Павлюченко зазначає, що кордоцентризм української свідомості пов'язаний із сердечним

ставленням до природи рідного краю, до землі: лагідної, доброї, щедрої і родючої, що є не тільки абстрактними поняттями для українця, а переживається глибинними почуттями, такими як радість, печаль, туга, «любов» у всіх гранях цього слова [12; 543].

На думку Л. Ракітянської, кордоцентричний світогляд, відродження християнських образно-змістових і музичних традицій, оновлений погляд на традиційний національний пісенний фольклор через введення його в сучасний смисловий і жанрово-стильовий контекст, використання типових архетипів-символів – все це становить вектор творчих пошуків М. Скорика, Л. Дичко, Б. Фільц, В. Сильвестрова, Є. Станковича та багатьох інших видатних українських композиторів сучасності [14; 211].

Л. Кияновська наголошує: «Якщо не прагнути досягнути «філософію серця» в національній музичній спадщині, то є ризик сприйняти український фольклор, композиторську творчість, і взагалі все національне звукове середовище з певною поверховістю» [6].

Кордоцентричне світовідчуття знайшло відображення у творчості більшості українських митців, зокрема, і в музиці Б. Фільц. Показовим із цієї точки зору є написання 82 річною композиторкою «Реквієму пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014 р.), що, як наголошувалось, свідчить про національну зорієнтованість її творчості, кордоцентризм і активну громадянську позицію.

До показників національної спрямованості досліджуваного циклу Б. Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень», належить семантичний імпульс назви, яка визначає національні координати циклу. Тому важливо виявити специфічні національно-ментальні характеристики лемківської фольклорної традиції, який композиторка взяла за основу твору.

Зазначимо, що походження лемків як таке вже має в собі інтернаціональні ознаки. Вони походять із Лемківщини, що розташована в карпатських Бескидах на території сучасних України, Польщі та Словаччини. Важливо, що більша частина лемків ідентифікує себе українцями, однак на сході Словаччини вони називають себе русинами, а більшість польських лемків узагалі вважають себе окремим етносом. Таким чином, етнос лемків сформований певною мірою як синтетичний етно-феномен, що не може не відобразитись в його музичній творчості, який увібрав у себе жанрово-інтонаційну специфіку фольклорних традицій.

Лемківський фольклор – одна з найцікавіших сторінок етнічної музичної спадщини. Серед його дослідників – Ф. Колесса зі збіркою «Народні пісні з Галицької Лемківщини», що налічує 820 зразків (1929 р.); збірка зі 150 пісень М. Соболевського «Лемківські співанки» (1967 р.); збірка О. Гижі «Українські народні пісні з Лемківщини» – 300 зразків (1972 р.), та ін.

Конкретні відомості про інтонаційну специфіку лемківських пісень надає С. Грица: «такий спів має просвітлений мажорний характер, оскільки, на відміну від інших стилів в ньому домінують мажорні лади, невелика кількість орнаментики, більше моторності, ніж наспівності» [4; 65].

Важливою координатою дослідження є виявлення камерної специфіки циклу «Три п'єси на теми лемківських пісень». Зазначимо, що на думку Л. Повзун, змістовий фундамент названого феномену полягає «у відчутті одухотвореності, заглибленості у потаємні сфери людської свідомості, що було закладено ще в епоху бароко і зберігається почасти як семантична пам'ять жанру» [13; 134]. Більш конкретно поняття камерності досліджує С. Агрест-Короткова, яка визначає риси, притаманні камерній музичній сфері: насичена, проте м'яка гармонічна колористика, фігуративна фактура, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, увага композитора до прописування деталей, лаконізм, просторовість. Дослідниця акцентує на тому, що названі характеристики нерідко викликають жанрово-асоціативні ряди з візуальними мистецтвами, наприклад, живописом, архітектурою, тощо [1; 4].

Методологічно важливою та унікальною щодо пропозиції розглядати камерність як властивість української національної інтонаційності є стаття І. Беренбейн «Камерність як вияв романтичної рефлексії фортепіанної творчості Миколи Лисенка», де визначаються наступні камерні характеристики: сповідальність висловлювання; зосередженість на «внутрішній людині» (за Г. Сковородою), що йде від української кордоцентричної традиції; розкриття поетики «миттєвості» переважно у творах малої форми. Так, дослідниця наголошує, що особливий статус мініатюри в українській музиці є вираженням загальної тенденції фіксації часу як емоційної категорії [2; 39].

Названі особливості камерної інтонаційності втілились в досліджуваному фортепіанному циклі «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц (1959 р.). Цей твір складається з трьох мініатюр, створених на основі традиційного лемківського мелосу. Цікаво, що незважаючи на те, що назва твору акцентує на використанні *народних* лемківських тем, дослідники (В. Белікова, О. Грабовська) не знайшли фольклорного джерела *першої п'єси* (*A-dur*). Важливими для розуміння такої особливості є слова М. Загайкевич: «Народнопісенні інтонації стали настільки невід'ємним елементом власного музичного вислову композиторки, що буває важко розрізнити, де вона користується цитатним методом, а де творить своє, спираючись на фольклорні мотиви» [5; 6].

Тема першої п'єси циклу являє собою стилізацію народного лемківського наспіву, який, на думку

В. Белікової [3; 28], має риси парубоцької, або пастушої лемківської пісні. На камерну інтонаційність твору вказують наступні показники: ліричність, лаконічність теми, наспівність, витонченість агогічних і динамічних зіставлень (від *pp* до *fff*), що підкреслюють тонку емоційність і деталізованість викладу. Щодо виконавської специфіки названої п'єси проакцентуємо на важливості тонкої, чутливої до гармонічних змін педалізації, яка відповідає за колористичність, просторовість звучання.

Проакцентуємо важливий момент. Лейт-інтервалом циклу є «бурдонна» чиста квінта, яка є характерною не лише для лемківського музикування, але й для музичного фольклору в цілому. Серед країн, фольклор яких демонструє тенденцію так званої бурдонної квінти, – Польща, Угорщини, Чехії, Словачії, Англія, Шотландія та багато інших. Така квінта має особливу виразність: поряд із характерним для багатьох фольклорних інструментів бурдонним звучанням, її «пuste» звучання найкращим чином відтіняє ладо-інтонаційну примхливість мелодичної лінії.

Друга п'єса (*Es-dur*) циклу має доведене фольклорне першоджерело – танцювальну лемківська пісня «Бодай та корчмичка у горі з димом пішла», в якій зафіксовано нелегкі соціально-побутові умови життя лемків на Закарпатті. На відміну від першого номеру, який має просту тричастинну форму, в другій п'єсі така форма доповнена коротким епічним вступом, що є, як засвідчує В. Белікова, «поширеною рисою традиційного інструментального музикування карпатського регіону» [3; 29]. Так, необхідність вступу пояснюється дуже просто: перед грою виконавці таким чином налаштовували свої інструменти. Більше того, оскільки Скрипки, цимбали та басолі настроювались в унісон, у вступі п'єси переважає унісонно-октавна фактура.

Зазначимо, що імітацією звучання цимбал у тій чи іншій мірі проникнутий весь цикл. Між іншим, цимбали – інструмент, характерний не лише для української музичної культури, але й для багатьох народів Східної Європи, наприклад, молдавських і румунських леутарів, угорців, гуцулів, поляків. Про відтворення звучання цимбал в аналізованій п'єсі циклу свідчить використання розкладених акордів, арпеджіо, характерні «перебивки» квінт в остинатному ритмі. Така звукозображальність відтворює колорит звучання автентичних українських інструментів. Проакцентуємо, що в перших двох п'єсах циклу зберігається одна з ключових характеристик лемківського музикування, а саме – перемінність метру.

У другому номері також виокремлюються риси камерної інтонаційності, а саме: лаконічність, обмеженість діапазону мелодії, стримана динаміка, що не виходить за межі *mp*, примітка *cantabile*, яка передбачає наспівний характер виконання теми та, як зауважує В. Белікова, робить її подібною до журливих рекрутських пісень [3; 30]. Надзвичайно складним виконавським завданням є втримання загального звукового тону п'єси в межах тихої динаміки, при детально прописаній поліфонічній фактурі, що вимагає особливого туше, майстерності звуковидобування.

Останній п'єса, *Allegro con fuoco*, побудований на мотиві з відомої лемківської пісні «Здалека сме приїхали», яка належить до обрядових весільних пісень. Названа п'єса демонструє власне танцювальний сегмент весільного дійства, підтвердженням чого є швидкий темп, пружність ритміки, токатність викладу, переважання гучної динаміки (*ff*), а також, на відміну від попередніх п'єс, стабільно дводольний метр. На перший план виходить побудована на квінтах остинатна синкопована фігурація, що, як і в попередній п'єсі, імітує акомпанемент цимбал.

Зазначимо, що активна «вогняна» тема чергується з ліричними епізодами. Це пов'язано з відтворенням емоційно насиченого весільного обряду, де присутні не тільки радісні емоції, але й сумні (оскільки весілля знаменує прощання з безтурботним дівочтвом і переходом молодої в новий соціальний статус).

Проакцентуємо, що третій номер демонструє синтез ознак камерності та концертності. Як наголошує Л. Мкртчян, названі категорії мають властивість демонструвати мобільність і взаємоперехідний статус, і кордони між ними можуть бути доволі умовними [10; 37]. Так, незважаючи на «концертність» п'єси, яка має активний характер у зв'язку зі своїм кульмінаційним положенням у циклі, такі риси, як динамічна й агогічна примхливість, пропорційне переважання ліричних епізодів – є характеристиками здебільшого камерної інтонаційності. Зазначимо, що переважання рис камерної або концертної інтонаційності у виконанні цілком залежить від індивідуальності виконавця. Дослідники наголошують, що авторський задум може зазнавати суттєвих модифікацій, що залежить від вміння виконавця відобразити у музиці своє бачення музичного твору [19].

П'єса написана в тій же тональності як і перша – *A-dur*, що дає відчуття арочної побудови циклу. Виконання названого номеру вимагає технічної вправності від виконавця, тонкого відчуття ритміки і вміння швидко налаштовуватись на новий, контрастний образ.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що Б. Фільц є непересічною особистістю в українській музичній культурі, вся життєтворчість якої характеризується національною спрямованістю. Цьому сприяв комплекс життєтворчих обставин, а саме – зростання у колі

української інтелігенції, навчання у видатних корифеїв українського музичного мистецтва (С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького). Безумовно, таке оточення не могло не вплинути на світогляд композиторки, що виявилось у відданості національній культурі.

Специфічною рисою української ментальності, що відобразилась в українській музиці взагалі і у творчості Б. Фільц почасти, є кордоцентризм, що характеризується емоційністю, сердечною чутливістю, глибиною сприйняття світу, духовною спрямованістю. Проведене дослідження дозволило виявити особливості втілення *національного* в аналізованому фортепіанному циклі Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень», що відобразилось у жанрово-інтонаційній специфіці твору. Цикл побудований на основі лемківського мелосу, який характеризується переважанням мажорних ладів, метро-ритмічною перемінністю, тембровою характерністю.

Заявленою проблемою дослідження стало виявлення камерної стилістики аналізованого твору. Науковці поділяють думку, що поняття камерності є складним і багатоаспектним. Семантика камерності полягає у відтворенні одухотвореної атмосфери споглядальності, зануреності в глибинні сфери людських почуттів та вражень, замилюванні красою гармонії, що вимагає від виконавця відповідної піаністичної манери гри: тонкої деталізації, м'якого туше тощо. До показників камерності твору «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» належать наступні: обмеженість діапазону мелодії, м'яка гармонічна колористика, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, прозорість фактури, увага до прописування деталей, лаконізм, звукова просторовість. Як зазначалось, названі особливості більшою мірою стосуються перших двох п'єс циклу; третя п'єса, у зв'язку зі своїм завершальним положенням, демонструє синтез ознак камерності та концертності.

Список використаної літератури

1. Агрест-Короткова С. : «Ми є законодавцем мод у сучасному світі музики». *Газета «День», рубрика «Культура»*. 22 .04. 2016. № 72–73. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-cepikolenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-svitimuzyku> (дата звернення: 9.09.2024).
2. Беренбейн І. Камерність як вияв романтичної рефлексії фортепіанної творчості Миколи Лисенка. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. С. 38-41.
3. Белікова В. Фольклорна лексика у творчості Богдани Фільц (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на тему українських народних пісень»). *Наук. зап.* Вип. 1 (13). Тернопіль – Київ, 2005. С. 27-31.
4. Грица С. Фольклор у просторі та часі. *Вибрані статті*. Тернопіль, 2000. С. 87.
5. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ – Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
6. Кияновська Л. «Кордоцентризм в українській музичній ментальності». URL : [https:// zbruc.eu/node/56864](https://zbruc.eu/node/56864) (дата звернення : вересень, 2024).
7. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Київ, 2001. 23 с.
8. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. Вип. 8 : (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). Київ : Муз. Україна, 1973. С. 3–22.
9. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич : Коло, 2003. 80 с.
10. Мкртчян Л. Семантика камерності та концертності у фортепіанній творчості А. Бабаджаняна : обґрунтування дис... д-ра миств. / Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2022. 132 с.
11. Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. пр. на пошану Б. Фільц / ред.-упоряд. Кузик В. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2010. 397 с.
12. Павлюченко П. Пісні з репертуару Явдохи Зуїхи у контексті проблеми кордоцентризму. *Young Scientist*. Вип. 2 (54), 2018. С. 543–546. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/126.pdf> (дата звернення: жовтень, 2024).
13. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис.... д-ра миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 478 с.
14. Ракітянська Л. Кордоцентризм національного музичного мистецтва як основа професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: емоційно-інтелектуальний дискурс. *Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. Вип. 71. С. 209–212.
15. Соломонова О. Українська музика з єврейським акцентом : «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка, «Carpe diem» Олега Безбородька. *Наук. вісник нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 139, 2024. С. 75-91.
16. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків ХХ століття : збереження традицій та новотворчість : дис... канд. миств. : 17.00.01. Івано-Франківськ, 2008. 290 с.
17. Фільц Б. Фортепіанні цикли. Тернопіль : Астон, 2002. 84 с.
18. Чижевський Д. Філософія Григорія Сковороди. Прага, 1931. 256 с.
19. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergências. *Revista de Investigação e Ensino das Artes*. T. 16. № 32. 2023. P. 125–138.

References

1. Ahrest-Korotkova S. «*My ye zakonodavtsem mod u suchasnomu sviti muzyky*». *Hazeta «Den», rubryka «Kultura»*, 2016. № 72–73 URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-cepkolenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-svitimuzyky> (accessed : 9.09.2024) [in Ukrainian].
2. Berenbein I. Kamernist yak vyjav romantychnoi refleksii fortepiannoi tvorchosti Mykoly Lysenka [Chamber music as a manifestation of romantic reflection in the piano work of Mykola Lysenko]. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2023. P. 38–41 [in Ukrainian].
3. Belikova V. Folklor na leksyky u tvorchosti Bohdany Filts (na materialy tsyклу «Try piesy dlia fortepiano na temu ukraïnskykh narodnykh pisen») [Folklore vocabulary in the work of Bohdana Filts (based on the material of the cycle «Three pieces for piano on the theme of Ukrainian folk songs»)]. Ternopil – Kyiv : Naukovi zapysky, 2005. P. 27–31 [in Ukrainian].
4. Hrytsa S. Folklor u prostori ta chasi. *Vybrani statyi*. Ternopil, 2000. P. 87 [in Ukrainian].
5. Zahaikevych M. Bohdana Filts. Tvorchyi portret. Kyiv – Ternopil : Aston, 2003. 144 p.
6. Kyianovska L. «Kordotsentryzm v ukraïnskii muzychnii mentalnosti». URL : <https://zbruc.eu/node/56864> (accessed: 12.09.2024) [in Ukrainian].
7. Kozarenko O. Ukraïnska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian national musical language: genesis and modern trends of development] : avtoref. dys. ... d-ra myst. : 17.00.03. Kyiv, 2001. 23 p.
8. Liashenko I. *Internatsionalne v natsionalnomu* (Do metodolohii vyvchennia istorii muzychnoho profesionalizmu na Ukraïni). [International in the national (Towards a methodology for studying the history of musical professionalism in Ukraine)]. *Ukraïnske muzykoznavstvo*. Vyp. 8 : (Nauk.-metodychnyi mizhvidomchyi shchorichnyk). Kyiv : Muzychna Ukraina, 1973. P. 3–22
9. Mahur L., Frait O. Forteapianna ta khorova tvorchist Bohdany Filts dlia molodi. Drohobych : Kolo. 2003. 80 p.
10. Mkrtchian L. Semantyka kamernosti ta kontsertnosti v kompozytorskii tvorchosti A. Babadzhanyana [The semantics of chamber music and concert performance in the composer work of A. Babajanyan] : nauk. obhrunuvannia...doktora Mystetstva. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 2022. 132 p.
11. Muzychna ukraïnistyka: suchasnyi vymir : zb. nauk. prats na poshanu B. Filts / red. upor. Kuzyk V. Vyp. 5. Kyiv : IMFE im. M. Rylskoho. 2010. 397 p. [in Ukrainian].
12. Pavliuchenko P. Pisni z repertuaru Yavdokhy Zuikhy u konteksti problemy kordotsentryzmu. [Songs from the repertoire of Yavdokha Zuikha in the context of the problem of cordocentrism]. *Young Scientist*. Vyp. 2 (54), 2018. Pp. 543–546. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/126.pdf> (accessed: 10.10.2024) [in Ukrainian].
13. Povzun L. Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity] : dys. ... d-ra mystetstvovnavstva: 17. 00. 03 03 Muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiia Ukraïny P. I Chaikovskoho. Kyiv, 2018. 478 p. [in Ukrainian].
14. Rakitianska L. Kordotsentryzm natsionalnoho muzychnoho mystetstva yak osnova profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva: emotsiino-intelektualnyi dyskurs. [Cordocentrism of national musical art as the basis for professional training of future teachers of musical art: emotional and intellectual discourse]. *Naukovi chasopys natsionalnoho pedahohichnoho un-tu im. M P. Drahomanova*. Seria 5. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova, 2019. Vyp. 71. P. 209–212 [in Ukrainian].
15. Solomonova O. Ukraïnska muzyka z yevreiskym aktsentom : «Shist yevreiskyykh melodii» Yurii Ishchenka, «Sarpe diem» Oleha Bezborodka [Ukrainian music with a Jewish accent: «Six Jewish melodies» by Yuri Ishchenko, «Carpe diem» by Oleg Bezborodko.]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychno akademii Ukraïny im. P. I. Chaikovskoho*, 2024. Vyp. 139. P. 75–91 [in Ukrainian].
16. Fabryka-Prottska O. Pisenna kultura lemkiiv KhKh stolittia : zberezhenntia tradytsii ta novotvorchist [Song culture of the Lemkos of the 20 th century: preservation of traditions and innovation]: dys... kand. myst. : 17.00.01. Ivano-Frankivsk, 2008. 290 p. [in Ukrainian].
17. Filts B. Forteapianni tsykly. Ternopil : Aston, 2002. 84 p. [in Ukrainian].
18. Chyzhevskiy D. Filosofiia Hryhoriia Skovorody. Praha, 1931. 256 p. [in Ukrainian].
19. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergeências. *Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 2023. T. 16. № 32. P. 125–138 [in English].

UDC : 785.7:780.616.432:781.68(477)(045)

CHAMBER SPECIFICITY OF B. FILTZ'S PIANO CYCLE «THREE PIECES ON THE THEME OF LEMKO FOLK SONGS»: GENRE-INTONATIONAL AND PERFORMANCE FEATURES

Ovcharenko-Pieshkova Olena – graduate student of the Creative Postgraduate School, Department of Special Piano No. 2 at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine.

The relevance of the of the problem proposed research lies in the study of the genre-intonation and performance features of Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs by B. Filtz in the context of the chamber specificity of the cycle. The contexts of the formation of B. Filtz creative personality and the specifics of the national orientation of her work were identified. The discursive aspects of the musicological understanding of the concept of national in Ukrainian musical creativity were determined. The uniqueness of Lemko folklore, which B. Filtz took as the basis of the analyzed cycle, was revealed. The concept of cordocentrism was investigated as a key characteristic of the Ukrainian mentality. It was found that the characteristics of cordocentrism include such qualities as emotionality, heartfelt sensitivity, depth of perception, and spiritual orientation. It is proven that chordocentrism has found its embodiment in the work of many Ukrainian composers and, in particular, in the work of B. Filtz. The specificity of chamber

music as a musical category is determined, which is characterized by such qualities as: rich but soft harmonic color, transparent figurative texture, intimacy of expression, sophistication of dynamic gradations, detail of presentation, laconicism, spaciousness. The genre-intonation and performance features of the analyzed work are analyzed. It is proven that the features of chamber intonation are best reproduced in the chamber specifics of the performance of "Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs by B. Filtz.

The purpose of the article to reveal the chamber specificity of the piano cycle B. Filtz Three Pieces on the themes of Lemko folk songs.

The methodological basis of comprehensive methodology, which includes biographical, genre-intonation, and performance methods of analysis.

Results and conclusions. The stated problem of the study was to identify the chamber style of the analyzed work. The semantics of chamber music consists in recreating a spiritualized atmosphere of contemplation, immersion in the deep spheres of human feelings and impressions, admiration for the beauty of harmony, which requires the performer to have an appropriate pianistic manner of playing: fine detailing, soft shading, etc. The indicators of chamber music in the work Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs include the following: limited range of melody, soft harmonic color, intimacy of expression, sophistication of dynamic gradations, transparency of texture, the composer's attention to prescribing details, laconicism, and sound spaciousness. The conducted research opens up prospects for further understanding of the specifics of chamber music in Ukrainian music.

Key words: work of Bohdana Filtz, Ukrainian identity, piano cycle, performing interpretation, chamber music, cordocentrism.

Надійшла до редакції 17.02.2024 р.

УДК 784.21

КАМЕРНІ ВЕРСІЇ ОПЕРНИХ АРІЙ ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО СОПРАНО ХУЕЙ ХЕ ТА «VERONA LIRICA»

Лян Ліцзюань – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0003-2689-7231>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.836>
lianglijuan666888@gmail.com

Розглянуто інтерпретацію арій опер італійських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. у виконанні китайського сопрано Хуей Хе, адже вивчення творчості виконавців Китаю в контексті сучасної музичної творчості постає важливим та перспективним завданням. Визначено поняття «виконавська ситуація», яка впливає на інтерпретацію оперної музики сьогодні. Виявлено три рівня складності виконавської ситуації, де виконання окремих номерів з опери в рамках концертної програми під акомпанемент фортепіано або інструментального ансамблю є своєрідною редукцією, що не потребує від вокаліста дотримання всіх умовностей, пов'язаних із представленням оперної музики. Зазначено, що у такому випадку оперний номер наближається за своїми параметрами до камерного музикування та обумовлює вибір співаком відповідної інтерпретаційної стратегії. Охарактеризовано вокальний стиль Хуей Хе, творчий досвід якої поєднує традиції китайської та італійської оперних шкіл. Виявлено, що інтерпретація фрагментів з оперних постанов італійських композиторів Хуей Хе разом зі струнним квартетом «Verona Lirica» є яскравим прикладом адаптації музичного матеріалу оперних номерів до камерної сцени, що є актуальним як в Європі, так і Китаї. Виконавська манера співачки характеризується технічністю та емоційністю, а її взаємодія з ансамблем представлена на високому рівні майстерності.

Ключові слова: інтерпретація оперної музики, арії з опер італійських композиторів, китайські оперні співаки, творчість Хуей Хе, вокальний стиль, виконавство.

Постановка проблеми. Музикознавство сьогодення постійно розширює зони і географію досліджень. Одним з актуальних напрямів такої роботи є вивчення оперного мистецтва різних країн, де поруч із композиторською творчістю привертає увагу діяльність їх видатних виконавців. Це стосується й китайських оперних співаків, творчість яких є цікавим феноменом із точки зору, перш за все, міжкультурної комунікації, а також інтерпретації як її практичної складової. Зацікавленість дослідників мистецькою спадщиною діячів китайської академічної оперної культури дозволяє відкривати нові, ще невідомі, принаймні, в українському музикознавстві, імена, вписані в світовий мистецький контекст сьогодення. Творчість представників китайської оперної сцени дозволяє продемонструвати яскраві риси оперного твору навіть тоді, коли мова йде про концертне виконання окремих арій. В такій ситуації, особливо цінним є вивчення інтерпретацій, в рамках яких співакам вдається розкрити контекст та створити повноцінний вокально-сценічний образ. У рамках актуальності цієї проблематики вбачається доцільним звернутися до постаті китайської співачки Хуей Хе – видатної представниці академічного оперного мистецтва сучасного Китаю, діяльність якої є затребуваною як на її Батьківщині, так і за її межами, але досі залишається маловивченою.

Аналіз останніх досліджень. Творчість китайських вокалістів усе впевненіше останнім часом

привертає увагу сучасних музикознавців. Так, у роботі Чжу Лін [4] на прикладі інтерпретацій Дільбер Юнус, Лян Нін, Лей Сю, Ліні Гонг та ін. розглянуті особливості камерного виконавства китайських співаків. Акцент робиться саме на інтерпретаційному аспекті в контексті широкої проблеми міжкультурних взаємодій. Дисертація Чжоу Ї [2] зосереджена на рисах китайського вокального стилю та його проявленості у виконавстві сучасних співаків Китаю. В роботі Чжоу Чжівей на прикладі низки творів [3] також вивчаються особливості виконавського стилю китайських співаків. Водночас концертна інтерпретація фрагментів оперних партій європейських композиторів китайськими співаками, як окрема сфера виконавського мистецтва, залишається *terra incognita* в українському музикознавстві, що спонукає до вивчення цієї проблематики.

Мета роботи – виявити особливості музично-виконавської інтерпретації окремих оперних арій італійських композиторів кінця XIX ст. Хуей Хе та струнним ансамблем «Verona Lirica».

Виклад основного матеріалу. Опера є одним із найскладніших музичних текстів, адже вона поєднує в рамках загальної драматургії чимало компонентів – театральну дію, музику, хореографію, елементи образотворчого мистецтва тощо. В цьому «коктейлі» чи не головну роль відіграє спів – критична компонента, за відсутності якої опера відбутися не може. За висловом І. Борка, «сольний спів у його підпорядкуванні законам театру та поєднанні із законами музикотворення був як генезою оперного мистецтва, так і джерелом його подальших трансформацій» [1; 110]. В цьому ракурсі інтерпретація оперної партії співаком, як багатоскладовий творчий процес, привертає увагу в різних контекстах – як в оперній виставі, так і поза її межами (у концертному варіанті), у концентрованому вигляді представляючи основні показники оперного жанру.

Інтерпретація оперної музики, як окрема галузь виконавської діяльності співака, може бути представлена у вигляді певної системи виконавських ситуацій з відповідними рівнями складності. Зупинимось окремо на запропонованому терміні «виконавська ситуація», який можна інтерпретувати двояко. Спираючись на етимологію цього слова, з одного боку – це певний збіг умов та обставин, характерних для виконання як акту творчої діяльності, що впливають на взаємодію учасників інтерпретаційного процесу. З іншого боку, цей термін виступає у комунікативному контексті. І тоді під виконавською ситуацією доречно розуміти певний чинник спілкування, який відображує смисл та структуру відносин учасників, часо-просторові координати та параметри взаємодії.

Виходячи з вище зазначеного, базовою виконавською ситуацією доречно вважати виконання окремих номерів з опери в рамках концертної програми під акомпанемент фортепіано (або невеликого ансамблю). Ця форма виконавства не потребує від вокаліста дотримання всіх умовностей, пов'язаних із виконанням оперної музики, адже являє собою своєрідну редукцію. В результаті представлений подібним чином оперний фрагмент наближається до параметрів камерної музики та затребує від співака вибору характерної для її виконання інтерпретаційної стратегії. Водночас такі ознаки оперного жанру як сюжетність або конкретність образів можуть зберігатися (особливо, коли мова йде не про сольні номери, в яких є місце взаємодії між учасниками).

Другою за рівнем складності виконавською ситуацією можна вважати концерте виконання фрагментів опер – арій та більш масштабних сцен – із залученням оркестру. Це – виконавська ситуація зі знятою театральною дією. В цьому випадку, також як і в попередньому, увага з драматичної складової буде перенесена на музику, що вивільняється від немuzичних умов та підпорядковується музичним законам, а оркестр стає учасником сценічного процесу. Недоліком цієї форми виконавства можуть постати недосконалості музичної складової деяких творів, які часто приховуються театральною дією в опері.

Третьою виконавською ситуацією в цій системі доречно вважати повноцінне сценічне виконання опери як театального жанру, в якому відображується драматична дія, спостерігається певна несамотійність музичного плану та зберігається принцип крупного штриха. Якщо в цьому випадку опера реалізується у повному обсязі, то попередні варіанти сприяють переведенню оперної музики в концертний статус зі зміною жанрового стилю.

Запропоновані три типи виконавських ситуацій, розташованих за рівнями складності, не є вичерпними, адже в сучасній музичній практиці можуть спостерігатися й інші форми виконання та інтерпретації. Водночас саме вони відображують особливості інтерпретаційної стратегії вокаліста, діяльність якого коригується у відповідності до певної виконавської ситуації.

Так чи інакше, складність виконавської майстерності оперного співака полягає ще й у тому, що він у процесі своєї діяльності окрім осмислення змісту та структури музики виступає «творцем сценічного образу свого персонажа» [1; 110], що спонукає до використання відповідної вокальної техніки – адекватної оперній виконавській ситуації, концертній або камерній. Але чи завжди

редуційоване виконання оперної музики (навіть під акомпанемент фортепіано, що вже давно вважається моветоном у виконавських колах) має негативний характер?

Розмірковуючи про українську співацьку практику, І. Борко вказує на те, що сьогодні проблеми інтерпретації творів різних епох обумовлені прогалинами у педагогічній практиці при професійній підготовці в системі вищої освіти та виділяє дві основні проблеми – увага переважно до технічної складової вокальної партії зі стереотипними підходами та відсутність спеціальної підготовки у сфері сучасного українського виконавства, що обумовлює звернення виконавців переважно до музичних творів XVIII–XX століть, що виконуються переважно в романтичних традиціях. Саме вони є основою сучасної вокальної академічної школи. Це спричиняє, на думку дослідника, історичну недостовірність виконання і впливає на його якість, адже діяльність вокаліста спрямована на досягнення та передачу тексту музичного твору в широкому культурно-історичному контексті, в рамках якого самовираження поєднується з вирішенням комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. На думку І. Борка, це і є основою власної інтерпретаційної версії вокального твору, яка може відрізнитися від інших, але повинна обмежуватися традиціями [1]. Своєрідність інтерпретаційної версії проявляється скоріше у деталях – емоційній палітрі, що реалізується у співі за допомогою різних прийомів вокальної техніки без подолання історичного контексту. При цьому виконавський стиль оперного виконавця-інтерпретатора визначають чіткість та виразність артикуляції в сукупності з іншими прийомами вокального звуковидобування.

Якщо виключити з контексту педагогічну практику, то, екстраполюючи спостереження І. Борка на китайське оперне сучасне виконавство, можна помітити певну подібність «негативного» досвіду, адже оперна школа цієї країни формувалася в рамках загальнокультурного мейнстріму, а отже відчуває на собі впливи основних тенденцій. Відмінністю феномену китайського академічного оперного співу є потужність національних інтенцій, множинність іншопольованих традицій, що його сформували, та його незрілість у порівнянні з музичними традиціями, наприклад, європейських країн.

Проблемною зоною китайських співаків на світовій оперній сцені є володіння іноземними мовами. Саме через брак недостатності розуміння мовних тонкощів та дикції вони частіше за все підлягають критиці. Журналіст Кен Сміт спеціаліст з азіатського виконавського (оперного) мистецтва зазначає, що китайські виконавці попри наявність чудових голосів в історичній ретроспективі не досягали успіху в репертуарі: «Іноді дуже очевидно, що вони не розмовляють мовою, якою співають, і навіть не розуміють драматичних тонкощів того, що вони повинні робити» [6].

Розвиваючи цю думку, Кейсі Куакенбуш вказує, що низька оперна культура виконання оперної музики в Китаї спричинена частково Культурною революцією, а отже до 1976 року опери в західному розумінні в цій країні не існувало. Покоління ж співачки Хуей Хе пов'язано з відродженням мистецтва в Китаї. Водночас слабкою є й слухацький попит. Якщо в Європі серед слухачів опери домінують люди похилого віку, то в Китаї, за словами Кейсі Куакенбуш, де до 1970-1980-х років мало хто бачив оперу, аудиторія складається із заможних людей віком 35-45 років. Цікавими видаються й статистичні дані, наведені у статті журналістки, адже згідно з дослідженнями «Opera China» за 2016 рік, у Китаї відбулася 81 оперна постановка, половина з яких були західними зразками.

У рамках означеної вище проблематики діяльність видатних представників оперного мистецтва Китаю сьогодення набуває ще більшого значення. Серед них – китайська співачка Хуей Хе (народилася у 1972 р.), що завоювала любов публіки та визнання колег завдяки своїм сильним, зворушливим виконанням «особливо творів композиторів Дж. Пуччіні та Дж. Верді» [5]. Творчість цієї співачки нероздільно пов'язана з Китаєм. Пітер Гелб, генеральний менеджер зазначає, що Хуей Хе «є частиною нового покоління оперних співачок із Китаю» [6]. Початок оперного шляху Хуей Хе пов'язаний з Китаєм. Вона виросла у м. Анькань, на півдні провінції Шеньсі та закінчила Сіаньську музичну консерваторію за спеціалізацією «західний оперний вокал». Після отримання ступеня бакалавра у 1994 р. Хуей Хе залишилася викладати спів у консерваторії, а наступного року вона дебютувала в Шанхаї з партією Дорабелли в опері «Così fan tutte» В.-А. Моцарта.

За словами Кеннет Плетчер, «прорив Хуей Хе на міжнародній арені відбувся у 2000 році, коли вона посіла друге місце на конкурсі вокалістів Operalia (заснований відомим тенором П. Домінго), який проходив того року в Лос-Анджелесі» [6]. Результатом цієї події став спільний концерт у Шанхаї Хуей Хе та П. Домінго, її виконання партії Аїди в опері Лос-Анджелесу, а також спів партії Ліу в опері Дж. Пуччіні «Турандот» у Вашингтоні. Пізніше співачка дебютувала з Аїдою у Метрополітен-опера в Нью-Йорку (2010 р.) та Ліричній опері Чикаго (2012 р.) та отримала схвальні відгуки критиків, перш за все, своїм потужним, але чутливим і зворушливим зображенням трагічного персонажа Аїди. Можемо зробити висновок про наявність у співачки так званого «вердієвського сопрано», адже саме партію часто наводять як приклад для демонстрації цього типу голосу.

Європейське визнання розпочалося з виграшу Хуей Хе вокального конкурсу Дж. Верді в Буссето (Італія) та виконання головної партії у «Госці» Дж. Пуччіні у Пармі. Після цього талант Хуей Хе був визнаний і високо оцінений не лише в Америці, а й Європі, внаслідок чого співачку стали запрошувати до оперних театрів цього континенту. Серед відомих європейських оперних дебютів Хуей Хе – виступи у Віденській державній опері (2004 р.), Ла Скала в Мілані (2006 р.) і Королівському оперному театрі (Ковент-Гарден) у Лондоні (2010 р.).

Видання «Times» називає голос Хуей Хе відірваним від національного середовища та культури, адже вона 19 років провела у Вероні (Італія), що вплинуло на її виконавський стиль. Попри те, що азіатські виконавці характеризуються більш легкими голосами, голос Хуей Хе відмінно вписується до інтерпретацій навіть важких оперних партій італійських композиторів кінця XIX ст. На це вплинуло значним чином її перебування в Італії та прекрасне володіння італійською мовою.

Хуей Хе є представницею китайської вокальної школи, яка на цей момент ще знаходиться в стадії становлення. І навіть попри те, що Китай є батьківщиною чималої кількості оперних співаків зі світовим ім'ям, традиції китайської оперної школи нерозривно пов'язані з Європою. Безпосередніми вчителями Хуей Хе були китайські співаки – бас Чжоу Цзяньпін (Zhou Jiangpin), тенор Ван Чжень (Wang Zhen). Вона відвідувала майстер-класи Жао Юйджан (Rao Yuijan). Із 2000-х років співачка продовжує займатися з маестро К. Орсолато, а також у маестро А. Вітелліо та інших співаків із різних театрів. «Подвійний культурний код» творчості Хуей Хе, вочевидь і зумовив її успіх на міжнародній оперній сцені.

Попри свій шалений успіх за кордоном (особливо в Європі), Хуей Хе повернулася до Китаю та залишилася викладати у консерваторії в Сіані. Вона продовжує свою виконавську діяльність у Китаї та виступає за запрошенням закордонних театрів. Окрім оперних виступів Хуей Хе активно співпрацює з оркестрами та ансамблями як концертна мисткиня. На її власну думку, це прекрасна можливість показати виконавську індивідуальність та її різні сторони.

Прикладом цього є її колаборація зі струнним квартетом «Verona Lirica». У 2018 році в Китаї відбулася серія їхніх концертів у містах Шеньчжень, Гуанчжоу та Пекіні, в рамках якої виконані фрагменти з опер європейських композиторів.

Рис. 1. Афіша концерту, 2018 р.¹ Національний центр виконавських мистецтв, Пекін.



Серед виконавців, які брали участь у зазначеному концерті – Гюнтер Санін (Günther Sanin), Мірела Ліко (Mirela Lico), Сара Айрольдї (Sara Airoldi) та Лука Поцца (Luca Pozza), піаніст Роберто Корліано (Roberto Corliano) та безпосередньо Хуей Хе. До концерту, що складався з двох відділень та звучав майже дві години, увійшли фрагменти опер Франческо Чілеа («Io Son l'Umile Ancella» з «Адріани Лекуверр»), Умберто Джордано («La Mamma Morta» з «Андреа Шеньє»), Альфредо Каталані («Ebben ne Andrò Lontana» з «Валлі»), Амілкарє Понкієллі («Suicidio» з «Джаконди»), П'єтро Масканьї, Джузеппе Верді («Pace, Pace mio Dio» з «Сили долі») та Джакомо Пуччіні («In Quelle Trine Morbide», «Sola, Perduta, Abbandonata» з «Манону Леско») та Жоржа Бізе. У 2020 році ансамбль із Хуей Хе повторив успіх уже в Європі, виконавши програму «La Grande Opera in forma cameristica» в Італії й Монако.

Як можемо упевнитися, увага виконавців зосереджується на оперній творчості італійських композиторів-веристів, що може бути обумовлено, з одного боку, творчими уподобаннями італійського (за національною ознакою) квартету, а з іншого – професійною спрямованістю Хуей Хе (яка довгий час навчалася саме в Італії). У списку концертних творів – як широко відомі оперні номери, та і менш відомі арії. Водночас в цьому можна знайти підтвердження спостереження І. Борка

та інших дослідників із приводу концентрованості вокалістів на репертуарі XIX століття як певному недоліку. Проте, на наш погляд, зважаючи на невеликий «стаж» китайської слухацької аудиторії, така позиція виконавців є зрозумілою та виправданою (принаймні, стосовно виконання у Китаї).

Розглянемо деякі номери з концерту у Пекіні, які демонструють виконавський стиль Хуей Хе в контексті концертної виконавської ситуації з залученням камерного ансамблю. Одним із них є арія Адріани Лекуврер «*Io son l'umile ancella*» з однойменної опери Ф. Чілеа, в якій розповідається про загадкову раптову смерть знаменитої французької актриси в трагедіях Расіна і Вольтера. Творчість Чілеа відноситься до школи веристів, а його опери написані у постромантичному стилі. Подібно до оперних персонажів Дж. Пуччіні його герої зображуються в операх максимально реалістично. Опера «Адріана Лекуврер» поставлена у 1902 році в театрі Ла Скала, де головну роль виконала Анжеліка Пандольфіні (*Angelica Pandolfini*). Відомими виконавицями цієї партії були Клаудія Муціо (*Claudia Muzio*), Магда Олівєро (*Magda Olivero*), Монтсеррат Кабальє (*Montserrat Caballé*), Рената Скотто (*Renata Scotto*), Мірелла Френі (*Mirella Freni*), Джоан Сазерленд (*Joan Sutherland*), Марія Каллас (*Maria Callas*), Анжела Георгіу (*Angela Gheorghiu*).

Арія «*Io son l'umile ancella*» (букв. з іт. «Я – скромна слуга творчого духу») співає Адріана у відповідь на похвали її шанувальників. Музика арії має медитативний відтінок. Її музична тканина характеризується яскравою гармонією та розвиненою мелодичною лінією в стилі зрілого романтизму. Починається арія типовим інструментальним вступом, побудованим на колористичних арпеджіо на домінантовому септакорді до соль мажору з доданою секундою, який перемежується зі зменшеним септакордом від ре дієзу. Такий півтоновий зсув між двома дисонуючими акордами нагадує певним чином імпресіоністичне гармонічне «мерехтіння» та є колористичним за своєю природою. За формою арія має просту тричастинну форму з динамізованою репризою, де в третьому розділі спостерігається активізація руху за рахунок жвавої інструментальної партії та наявності яскравої кульмінації.

У порівнянні з оркестровою версією камерний варіант у виконанні Хуей Хе та квартету «Verona Lirica» звучить значно скромніше за своїми звуковими параметрами. Імпресіоністична «гра кольорами» у вступі спрощується і сприймається не так розкішно, як в оркестрі, втрачаючи неповторні колористичні обертони (хоча це звичайно є більш рельєфним та темброво багатим варіантом ніж виключно акомпанемент фортепіано). Сильний та наповнений голос Хуей Хе стає частиною поліфонічного ансамблю, інструменти якого тонко реагують на раптові зміни настрою в слові. Кульмінація не драматизується, голос співачки не форсується, а звучить в рамках загальної динамічної картини, відтягуючи фінальну точку напруження на останній такт (хоча у виконанні Анжеліки Пандольфіні кульмінації в кінці немає). По суті виконавиця інтерпретує цю арію з позицій вердієвського співака та виконує арію з потужним вокальним драматизмом. Виконання арії «*Io son l'umile ancella*» Хуей Хе характеризується філігранною технікою та темпераментно-італійською пристрастю, навіть певною плакатністю посилю, в дусі італійської вокальної школи. В музичних інтонаціях Хуей Хе відчувається вплив пізнього італійського романтизму, а її драматичний нахил навіть споріднює виконання з оперним експресіонізмом. Незважаючи на те, що оперний номер є вилученим з драматичного контексту, а оркестрове звучання замінюється на камерний оркестр, виконання не стає нудним, а навпаки отримує нові якості.

Арія «*La mamma morta*» з веристської опери Умберто Джордано «Андре Шеньє» в інтерпретації Хуей Хе виглядає також досить оригінально. Цей номер виконує в опері Маддалена ді Куаньї, розповідаючи Жерару про те, як її мати загинула, захищаючи її під час Французької революції. Музичні характеристики арії відповідають традиціям оперного стилю початку XX століття з його посиленою емоційністю та надмірною експресивністю. Арія складається з двох контрастних розділів, що дають можливість проявити співачці різні сторони її творчого таланту.

Розпочинається арія проникливим віолончельним соло, що звучить у вступі та передує першому розділу номеру, характер якого витікає з цього невеликого за масштабами, проте важливого у драматургічному плані інструментального фрагменту. Перший розділ арії (А) також складається з двох розділів продовженої будови. Мелодія речитативної природи насичена репетиційними фігурами та нагадує схвильоване людське мовлення, до того ж в ній немає широких стрибків і зосереджується вона в середньому регістрі.

Роль акомпанементу тут зводиться до гармонічної підтримки, яка проявляє традиції музики початку XX століття з її яскравими акордовими послідовностями та несподіваними контрастними модуляційними переходами. Сама тема побудована на акордах мінорної тоніки, яка співставляється зі співзвуччям другого низького ступеня та створює цікавий фонічний ефект. В розділі *Mosso* разом із прискоренням загального руху поживляється й зміна гармонічних фарб, де виникає типове імпресіоністичне сповзання тризвуків по хроматичній гамі, метою якого є перехід до нової тональності – VI# мінорного тризвуку, що само по собі є достатньо сміливим ходом. Надзвичайно колористичною виявляється тут вибір інструментального перекладення для камерного ансамблю, яке за рахунок

використання холодного тону фортепіано звучить відсторонено й навіть інфернально та відповідає загальній драматичній ситуації.

Вокальна мелодія другого речення першого розділу починається нижче та охоплює більший діапазон. Його ж гармонічною метою є нова мажорна тональність (VII ступінь по відношенню до початкової тональності та II низький – до тональності другого речення), з якою змінюється й загальний характер музики.

Другий розділ (B) звучить у мажорі у жвавішому темпі *Andantino*. За формою – це проста тричастинна репризна форма, яка виростає з куплетної структури з типовими квадратними побудовами. В гармонічному плані цей розділ форми є значно скромнішим, хоча й тут є місце сміливим гармонічним сполученням. З вокальної точки зору в розділі B є більше широких стрибків, пов'язаних з кульмінаційною зоною, але загалом він є достатньо типовим для жвавих мажорних арій опер цього періоду.

Голос Хуей Хе в цій арії розкривається інакше ніж в арії «*La mamma morta*». Наповнений більш темними, насиченими обертонами в низькому регістрі він не перестає звучати елегантно. Верхній регістр виявляється напруженим та важким, в чому проявляються особливості її лірико-драматичного сопрано.

Окремо треба відзначити роль камерного ансамблю, який майже нічим не поступається по звучанню оркестровій версії. Струнний тембр є відмінно скомпенсованим, зважаючи на те, що в музиці велике значення має тембр віолончелі. Створення гармонічної вертикалі доручається фортепіано, функції якого розділені між гармонічною підтримкою та колористичним доповненням (наприклад, імітація флейтових та арфових пасажів). В кульмінаційній зоні звучання ансамблю, звичайно, не може зрівнятися з оркестровим, яке навіть у деяких інтерпретаційних версіях виходить на передній план по відношенню до голосу соліста, проте виявляється у достатній мірі збалансованим за тембровими якостями, дозволяючи створити цілісну картину.

Висновки. Виконання оперної музики в камерному варіанті є давно розповсюдженою практикою. Привабливим в цьому відношенні можна вважати виконання оперних номерів за участю камерних ансамблів, які дозволяють достатньо яскраво озвучити оригінальні оркестрові версії, не втрачаючи художньої цінності та цілісності. Особливо важливим це виявляється в рамках музичної практики Китаю, слухачка аудиторія якого зовсім недавно стала частиною світового культурного процесу. Це вимагає від виконавців ще більшої уваги до всіх нюансів композиції, які сильно впливають на якість звучання. В цьому відношенні інтерпретація Хуей Хе разом зі струнним квартетом «*Verona Lirica*» фрагментів з оперних постанов італійських композиторів є позитивним прикладом адаптації музичного матеріалу оперних номерів до камерної сцени. У розглянутих номерах співацький талант та акторська майстерність Хуей Хе, її пластика, жестикуляція та міміка сприяють створенню повноцінного сценічного образу навіть попри «знятість» драматичної дії. Технічність та емоційність виконавців дозволили по-новому почути відомі номери пізньоромантичних опусів італійських композиторів, які постали перед слухачами у відмінному ансамблевому звучанні та зробили рельєфними смислові та структурні параметри.

Примітки

¹https://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201805/t20180509_185744.shtml?fbclid=IwY2xjawFPusFleHRuA2FlbQIxMAABHNTKWZSRzApvj9GG9qQZc1bbCpaUxtu_2o5pr3HA5v5ntaCN7WTAeSgzQL6g_aem_9H_eEJz11gZcBR2pTrkKDw

Список використаної літератури

1. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2021. 4 (2). С. 109–122.
2. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків): дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.
3. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
4. Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2023. 265 с.
5. He-Hui. URL: <https://www.britannica.com/biography/He-Hui> (дата звернення 10.09.2024).
6. Quackenbush C. 'My Voice Is Something Special': Soprano He Hui Blazes a Trail for China's Opera Singers. URL: <https://time.com/4992915/hui-he-opera-singer-china-soprano/> (дата звернення 10.09.2024).

References

1. Borko I. Opera vokalna interpretatsiia yak predmet naukovoho dyskursu [Opera vocal interpretation as a subject of scientific discourse]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seria: Stsenichne mystetstvo*, 2021. 4 (2). S. 109–122 [in Ukrainian].
2. Zhou Yi. Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytaiskyykh spivakiv) [Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers)]:

dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2021. 205 s. [in Ukrainian].

3. Zhou Zhiwei. Porivnialna interpretolohiia: shliakhy adaptatsii spivaka do inshonatsionalnykh vykonavskykh tradytsii [Comparative interpretology: ways of singer's adaptation to foreign performing traditions]: aftoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2012. 17 s. [in Ukrainian].

4. Zhu Ling Yevropeiska kamerno-vokalna muzyka v suchasni kytaiskii vykonavskii praktytsi: kroskulturni vzaemodii [European vocal chamber music in contemporary Chinese performing practice: cross-cultural interactions]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kyiv, 2023. 265 s. [in Ukrainian].

5. He-Hui. URL: <https://www.britannica.com/biography/He-Hui> (last accessed 10.09.2024) [in English].

6. Quackenbush C. 'My Voice Is Something Special': Soprano He Hui Blazes a Trail for China's Opera Singers. URL: <https://time.com/4992915/hui-he-opera-singer-china-soprano/> (last accessed 10.09.2024) [in English].

CHAMBER VERSIONS OF OPERA ARIAS BY ITALIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 19 TH CENTURY INTERPRETED BY THE CHINESE SOPRANO HUI HE AND «VERONA LIRICA»

Liang Lijuan – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The interpretation of opera arias by Italian composers of the late 19 th and early 20 th centuries performed by the Chinese soprano Hui He is considered, because studying the work of modern Chinese performers in the context of modern musical creativity is an important and promising task. The concept of «performance situation» is defined, which directly affects the interpretation of opera music today. Three levels of complexity of the performance situation were identified, where the performance of fragmenti from the operas as part of a concert program accompanied by a piano or an instrumental ensemble is a kind of reduction that does not require the vocalist to comply with all the conventions associated with the performance of opera music. It is noted that in this case, the opera number is close to chamber music in terms of its parameters and will require the singer to choose an appropriate interpretive strategy. The vocal style of Hui He is characterized, whose creative experience combines both the traditions of the Chinese opera school and the Italian one. It was found that Hui's He interpretation together with the string quartet «Verona Lirica» of fragments from the operatic compositions of Italian composers is a vivid example of the adaptation of the musical material of opera numbers to the chamber stage, which is relevant both in Europe and in China. The interpretation of the music by the singer is characterized by technicality and emotionality, and her interaction with the ensemble is presented at a high level of skill.

Key words: interpretation of opera music, arias from operas by Italian composers, Chinese opera singers, Hui's He work, vocal style, performance.

UDC 784.21

CHAMBER VERSIONS OF OPERA ARIAS BY ITALIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 19 TH CENTURY INTERPRETED BY THE CHINESE SOPRANO HUI HE AND «VERONA LIRICA»

Liang Lijuan – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

This article examines the nuances of the interpretation of operatic arias by Italian composers from the late 19th century by Chinese soprano Hui He in collaboration with the string ensemble «Verona Lirica». In contemporary musicology, the significance of studying the operatic arts across various cultures is increasingly recognized, as it unveils unique aspects of interpretation and intercultural communication. The artistry of Chinese performers, particularly Hui He, represents an intriguing phenomenon that opens new avenues for understanding the interplay between different musical traditions.

The aim of this paper is to identify the features of the musical and performance interpretation of individual operatic arias by Italian composers from the late 19 th century by Hui He and the string ensemble «Verona Lirica».

The methodological approach of this research encompasses historical, textual, genre-stylistic, and comparative analyses, facilitating a deeper exploration of the intricacies involved in performance practice. The findings reveal that Hui He's interpretations are marked by a distinctive originality while maintaining the traditions of Italian opera, all the while incorporating elements of Chinese musical culture. Special attention is given to arias such as «Io son l'umile ancella» and «La mamma morta», which exemplify not only the technical proficiency of the performer but also the depth of emotional expression, thus affirming Hui He's ability to create vivid stage personas even in the context of concert performances.

The novelty of this research lies in the integration of genre-stylistic and interpretive analyses, as well as the focus on performers who have not received widespread recognition within Ukrainian musicology. *The practical significance* of this work is that its outcomes can inform the development of educational programs and research initiatives in the field of operatic interpretation, which is particularly pertinent to musicology in both Ukraine and China.

In conclusion, the article emphasizes that the interpretations by Hui He and the «Verona Lirica» ensemble serve as exemplary cases of the successful adaptation of operatic repertoire for concert settings, thereby fostering cultural connections and enhancing interest in the operatic arts within China.

Key words: interpretation of opera music, arias from operas by Italian composers, Chinese opera singers, Hui's He work, vocal style, performance.

Надійшла до редакції 06.01.2024 р.

УДК 78.071.1 Бертен (44): 782 (045)

ПОСТАТЬ ЛУЇЗИ БЕРТЕН В ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИКИ : ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ

Олександра Чеботар – здобувачка освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво», Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ

<https://orcid.org/0009-0009-3242-8558>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.837>

oleksandra.chebotar@ukr.net

Досліджено біографію та творчу долю маловідомої французької композиторки XIX століття Луїзи Бертен. Встановлено деталі її біографії, зокрема, ті, що пов'язані з процесом музичного навчання. Висвітлено співпрацю Л. Бертен із видатним сучасником Віктором Гюго над оперою «Есмеральда». Простежено розбіжності між романом «Собор Паризької Богоматері» та лібрето опери. Завдяки опорі на музичну періодику Парижа 1920–1930-х років та мемуари сучасників Л. Бертен проаналізовано процес підготовки опери «Есмеральда» до прем'єри у Королівській академії музики. Наведено критичні відгуки на постановку опери та позитивні оцінки з боку сучасників. Висунуто припущення щодо причин забуття оперної спадщини Л. Бертен. Наголошено, що головні з них – упередженість щодо родини Бертен з боку політичних опонентів та зневажливе ставлення до таланту жінки у суспільній думці першої пол. XIX століття. Підкреслено позитивні тенденції, що позначились в останні десятиліття у ставленні до творчої спадщини композиторки.

Ключові слова: творчість Луїзи Бертен, французька опера, музичний романтизм, роман В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», опера «Есмеральда» Л. Бертен.

Постановка проблеми. Франція XVIII–XIX століття надала жінкам набагато більше прав у порівнянні з рештою країн Європи того часу та дала світові видатних діячок у різних сферах мистецтва політики та науки, таких як, наприклад, Жорж Санд, Олімпія де Гуж та Марія Складовська-Кюрі. Але на жаль, багато талановитих жінок тієї епохи були забуті. Серед них слід назвати і композиторку Луїзу Бертен (*Louise Bertin*), яка була значущою персоною в культурному житті Парижа XIX століття та безпосередньо співпрацювала з визнаними діячами своєї епохи – Гектором Берліозом та Віктором Гюго. З останнім її пов'язувала дружба та спільна праця над оперою «Есмеральда», лібрето до якої письменник написав спеціально для Л. Бертен. Твори композиторки ставились за її життя, викликали обговорення та скандали. Згодом, ставши жертвою інтриг, Луїза Бертен відмовилась від написання опер та спрямувала свій талант на літературну діяльність. Музична спадщина мисткині піддалась забуттю майже на 200 років, аж до початку XXI століття. Тож, *актуальність* пропонованої статті зумовлена потребою відновлення історичної справедливості у ставленні до постаті Луїзи Бертен та осмислення її місця в французькій оперній культурі першої половини XIX століття. *Наукова новизна* полягає у дослідженні життя та творчості досі маловідомої для європейського музикознавства авторки, а також – в акцентуванні уваги на єдиному оперному лібрето Віктора Гюго.

Мета статті – дослідити творчий шлях Луїзи Бертен та виявити причини тривалого забуття її спадщини. Тож, у статті застосовано наступні *методи дослідження*: *біографічний* – з метою реконструкції сторінок життєвого та творчого шляху Луїзи Бертен; *історичний* – для відтворення музичного життя Парижа 30-х років XIX ст.; *компаративний* – для порівняння роману «Собор Паризької Богоматері» та заснованого на ньому лібрето опери «Есмеральда»; *метод системного аналізу* – з метою виявлення внутрішніх зв'язків між культурними факторами, що є складовими системи; *метод розшифровки письмового джерела* – для ознайомлення з рукописним епістолярієм Луїзи Бертен; *структурно-функціональний метод* – для дослідження соціальних явищ у культурному житті Парижа та їхнього впливу на творчу долю композиторки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Робіт, присвячених життєтворчості Луїзи Бертен, доволі мало. Це, насамперед, дисертація Деніз Лінн Боно [5], яка однією з перших вводить ім'я Луїзи Бертен у науковий обіг, і магістерська робота Леві Уоллса, в якій увагу зосереджено на опері «Есмеральда», зокрема детально проаналізовано гармонічну мову першої дії цієї опери [17]. Інша група джерел присвячена оперному жанру – його теоретичним аспектам та історичному розвитку. Методика аналізу опери детально висвітлюється в двох статтях Марини Черкашиної-Губаренко [2-3]. Безпосередньо французька опера знаходиться в центрі уваги Ерве Лякомба [13] та Олени Сакало [1].

Виклад матеріалу дослідження. Луїза Бертен (1805–1877 рр.) народилася в Б'єврі у впливовій родині Луї-Франсуа Бертена (*Louis-François Bertin*) – директора паризького видання «*Journal des Débats*»¹. У 1811-1815 рік батько Л. Бертен (за яким закріпилось прізвище *Bertin l'aîné*²) був змушений піти з журналістики через перехід контролю над *Journal des Débats* до Наполеона Бонапарта.

Протягом цих років голова родини багато часу проводив вдома, будучи присутнім у житті своєї єдиної доньки та даючи їй «чоловічу» освіту [17; 15]. Проте цілком імовірно, що навіть батько, який був доволі прогресивною людиною на той час, усе ж очікував, що Луїза йтиме типовим шляхом для жінки XIX століття, в якому головною метою є вдалий шлюб.

Однак приблизно з 11 років дівчина стала фізично обмеженою, що вплинуло на її здатність ходити³, а майбутній шлюб для Луїзи Бертен став малоімовірним. Можливо, це означало, що їй дозволили займатися мистецтвом більш ґрунтовно, ніж це було б, якби її освіта була спрямована на те, щоб підготувати дівчину до сімейного життя.

Про роки учнівства Луїзи Бертен відомостей небагато. Першим документом, у якому згадується її потяг до музики та живопису, є лист брата дівчини Армана Бертена 1819 року, в якому він розповідає про швидкий прогрес своєї сестри у вивченні музики. Цей лист дає змогу стверджувати, що у 14 років Луїза вже володіла певними навичками гри на фортепіано та співу⁴.

Відомо, що Луїза Бертен навчалась у двох викладачів: Антоніна Рейхи та Франсуа-Жозефа Феті. Проте ступінь її взаємодії з кожним викладачем залишається неясним. Свідчення того, що А. Рейха був її першим (і більш впливовим) учителем, можна знайти в наступній цитаті Софі де Бавр – письменниці, композиторки та друга родини Бертен: «Пристрасть [Луїзи – О. Чеботар] до мистецтва змусила її кілька років юності присвятити вивченню контрапункту (вона була ученицею Рейхи) і лише після того, як вона здобула стільки знань, скільки молода людина здобуває в консерваторії, вона поставила свого "Фауста" в Італійському театрі та "Есмеральду" в нашій Гранд Опера» [6; 248].

Антонін Рейха (1770–1836 рр.) – чеський та французький композитор, теоретик музики та педагог. Його музична освіта пов'язана з німецькою композиторською школою. Живучи в Бонні, в п'ятнадцятирічному віці А. Рейха знайомиться з Бетховеном та займається композицією в К. Г. Нефе (*Christian Gottlob Neefe*), а у 1801 році переїздить до Відня та вчиться у А. Сальєрі. Згодом А. Рейха потрапляє до Парижа, де проходить усе його подальше життя. Отримавши славу блискучого учителя та теоретика, він навчав молодих композиторів, які в подальшому визначали музичну естетику романтизму. Серед його учнів були Гектор Берліоз, Франц Ліст, Шарль Гуно, Луї Клапіссон, Сезар Франк та багато ін.

Цілком ймовірно, що родина Бертенів найняла Антоніна Рейху для Луїзи в 1819 році та їх співпраця тривала до 1825 року. Музичні смаки Луїзи Бертен, зазначає Леві Уоллс, зазнають впливу свого вчителя: «Як і в Берліоза [ще одного учня А. Рейхи – О. Чеботар], музика Бертен ритмічно та метрично гнучка та, зазвичай, має неправильну довжину фраз» [17; 21]. Часто стиль Луїзи Бертен критикувався французькою публікою за «надто німецький»⁵, тобто в ньому була більша опора на гармонію, ніж на мелодію. Можемо припустити, що «германізм» композиторки, скоріше за все, походить від А. Рейхи.

У 1825 році з дівчиною починає займатись Франсуа-Жозеф Феті (*François-Joseph Fétis*) (1784–1871 рр.) – бельгійський музикознавець, критик та педагог. Навчаючись композиції, згодом викладаючи в Паризькій консерваторії та, водночас, пишучи критичні статті, він був відомим своїми консервативними вподобаннями. «Позбавлений мелодичного смаку та найменшого почуття ритму, а його гармонії, що являють собою нагромадження звуків, зібраних у купу найбільш жахливим чином, примудряються при цьому бути плоскими та надзвичайно нудними» [7; 35], — саме так у 1835 році напише Ф.-Ж. Феті про Гектора Берліоза з нагоди виконання «Фантастичної симфонії».

Згадки Ф.-Ж. Феті про навчання Луїзи Бертен вносять неоднозначність в дослідження питання музичної освіти композиторки. Деякі з його тверджень зображують дівчину як нетерплячу любительку музики. Створюється враження, що його учениця була неприхильною до мистецтва, а слова про те, що вона бачила мистецтво «лише в результатах» [15; 344], свідчить про те, що Л. Бертен не хотіла підходити до композиції серйозно. Ф.-Ж. Феті аргументує це, кажучи, що, коли він став її вчителем, вона не знала гармонії та контрапункту⁶. Відмова від згадки про навчання Л. Бертен з А. Рейхою викликає питання: навіщо Ф.-Ж. Феті брехати про попередню музичну освіту дівчини, коли він знав, що вона вже брала уроки композиції? Його міркування, ймовірно, пов'язані з добре відомою ворожнечею між двома різними школами композиції: одна школа, яку підтримували Ф.-Ж. Феті і його вчитель Л. Керубіні, спиралася на італійські традиції, що походять від Дж.-Б. Палестріни; тоді як іншу, німецьку школу, представляв А. Рейха [17; 21]. У своїх мемуарах Шарль Гуно писав, що, коли після смерті А. Рейхи, свого вчителя, він подав документи до консерваторії, Л. Керубіні, тодішній очільник консерваторії, сказав матері Ш. Гуно: «Тепер він повинен почати все заново в іншому стилі. Мені не подобається стиль Рейхи: він німець. Хлопчик повинен дотримуватися італійської методики» [9; 64].

Цілком імовірно, що Ф.-Ж. Феті вважав музичну освіту, надану А. Рейхою, еквівалентною відсутності музичної освіти загалом. Той факт, що авторитет першого вчителя Луїзи Бертен намагались підірвати, а можливість викладати – піддати сумніву, знаходить відображення у його мемуарах: «Після двадцяти років серйозного навчання я настільки спростив свій метод викладання, щоб заощадити своїм

учням багато часу, що це здобуло мені репутацію одного з провідних вчителів Європи та репутацію, яку випробували заздрість, посередність і невігластво» [15; 352].

Незважаючи на критичність у судженнях одного з вчителів Луїзи Бертен, до тридцяти років нею були написані чотири опери, трьом з яких довелося побачити велику сцену. Перша опера – «Гай Менерінг» за однойменним романом Вальтера Скота – написана в 1825 році та поставлена в приватній домашній обстановці (ймовірно, за участі Ф.-Ж. Феті). Через два роки друга опера композиторки «Перевертень» (на лібрето Ежена Скріба) йшла в Опера Комік, а у віці двадцяти одного року Л. Бертен почала працювати над оперою за трагедією Вольфганга Гете «Фауст», яка ставилася в Італійському Театрі в Парижі протягом березня 1831 року. Четверта та остання опера – «Есмеральда» – написана у 1836 році на лібрето Віктора Гюго та поставлена в Королівській академії музики.

Про характер взаємин між В. Гюго і родиною Бертенів робимо висновки з кореспонденції письменника. Наприкінці 1820-х років він стає частим гостем у домі Бертенів та товаришує з *Bertin l'aîné* і його дітьми – своїми ровесниками. Зібрання листів Віктора Гюго особисто до Луїзи Бертен охоплює період з 1827 по 1877 рік, тож із них бачимо, що ніжна дружба між ними двома тривала протягом усього дорослого життя митців аж до смерті композиторки.

У 1831 році ще молодий Віктор Гюго випускає свій чи не найвідоміший роман – «Собор Паризької Богоматері», який відразу привернув увагу композиторів-сучасників, спричинивши велику кількість пропозицій для автора роману. За цим сюжетом хотіли написати оперу, зокрема, Гектор Берліоз та Джакомо Мейєрбер. Але, коли у вересні 1832 року Луїза Бертен попросила у В. Гюго дозволу використати роман як основу для свого твору, саме її пропозиція була прийнята. Перший чорновий варіант рукопису був відправлений композиторці 30 жовтня 1832 р.

Відомості щодо історії написання опери «Есмеральда» доволі обмежені, фактично, єдиним джерелом, з якого можна дізнатися про те, як усе відбувалося, це кореспонденції В. Гюго. З них зрозуміло, що робота йшла активно та у постійній співпраці обох авторів, причому деталі лібрето обговорювалися не лише письмово, тобто у листуванні, але й у безпосередньому спілкуванні віч-на-віч. До прикладу, в одному з листів В. Гюго пише: «Я все ще не впевнений на рахунок останньої сцени <...> Але судячи з того, що Ви сказали мені вчора ввечері – я з Вами цілковито погоджуюсь» [11; 47].

У роботі над лібрето найголовнішим викликом для письменника стала необхідність сконцентрувати багатосюжетний роман у чотиригодинну оперу. Саме тому з роману була взята лише одна сюжетна лінія – любовна історія Есмеральди та Феба, якій стають на заваді інтриги Фроло. Це спричинило відмову від низки персонажів та внесення змін до характеристик героїв, що беруть участь у дії. Наприклад, з опери зникає П'єр Гренгуар, який виконував своєрідну роль оповідача та був посередником між умовними «таборами» роману – волоцюгами та хранителями Собору. Відсутня повністю лінія пошуку батьків Есмеральди та історія сестри Гудули, яка, як виявилось, пов'язала головних персонажів дії. Не бере участі в опері і Жан Фролло – молодший брат головного героя (втім, деякі риси його характеру перейшли до Клода). Щодо самого Фролло, то образ священнослужителя демонізований тут навіть більше, ніж у романі: нівелюються всі його чесноти, такі як розум, ніжна любов до брата та милосердя, проявлене до каліки Квазімодо; натомість залишається лише жорстокість, злочинність, слабкість до пристрастей та безпринципність у досягненні цілей. Значно скромнішою стає роль Квазімодо, чия функція обмежується безмовним виконанням волі свого господаря. Кардинально змінюється образ Феба: поверховий та пасивний в романі – в опері цей персонаж стає пристрасним та благородним. Сам твір набуває іншої кінцівки: Феб рятує Есмеральду від страти, хоча сам гине в неї на руках, а про подальшу долю Фролло (зокрема, його смерть від рук Квазімодо) нічого невідомо. Сам В. Гюго у передмові до лібрето зазначає, що зміни продиктовані новим жанровим началом: «Для того, щоб ввести в конкретну перспективу ліричної сцени дещо від драми, що слугує основою сюжету книги «Собор Паризької Богоматері», доводилось по-різному змінювати інколи дію, а інколи – персонажів...»^[4, 3].

У 1834 році роман «Собор Паризької Богоматері» занесено до *Index Librorum Prohibitoru* — переліку творів, засуджених католицькою церквою. В січні 1836 року вже й лібрето опери було розглянуте цензурою, яка вимагала змінити назву та вилючити всі згадування про Клода Фролло як про священника. У друкованому лібрето, розповсюдженому до прем'єри, назва «Собор Паризької Богоматері», дійсно, змінилась на ім'я головної героїні, але збереглося вживання слова «священик» у ставленні до головного антагоніста⁷. У мемуарах Адель Гюго, дружини письменника, розповідається про те, що деякі артисти на прем'єрі співали оригінальні рядки, стверджуючи, що забули, які слова були піддані цензурі [10; 170].

Підготовка фінального варіанту лібрето йшла повільно не лише через скорочення тексту та зміну драматургічних акцентів, а й намагання Віктора Гюго врахувати численні прохання Луїзи Бертен про корегування рядків різної довжини, що відповідали б музиці. Однак, судячи з листів, композиторка не

чекала, коли буде готовий остаточний варіант тексту, та створювала музику паралельно. В. Гюго прислухався до побажань Луїзи Бертен. 5 грудня 1833 року він прислав їй оновлений варіант арії Квазімодо та написав: «Ви побачите, що я неухильно виконував ваші приписи. Мені завжди дуже приємно надати тему для вашого мислення, каркас для вашої архітектури, канву для вашої вишивки» [11; 51]. В. Гюго завжди підкреслював панівну роль музики в опері «Есмеральда», а в передмові до лібрето він зазначив, що «у цьому [лібрето – *О. Чеботар*] він бачить лише поштовх, який не вимагає нічого кращого як сховатися під тією багатою та сліпучою вишивкою, яку ми називаємо музикою» [4; 3].

Репетиції опери розпочались у травні 1836 року. Через стан здоров'я Луїза Бертен не змогла брати активну участь у репетиціях, тому, на прохання батька композиторки, ними керував Гектор Берліоз. До *Journal des Débats* останній доєднався у 1835 році як музичний критик та мав гарні стосунки з родиною Бертенів. У своїх мемуарах Берліоз описує обставини репетицій опери «Есмеральда» наступним чином: «Мадемуазель Бертен – одна з найсильніших жінок-митців нашого часу. Її музичний талант, на мій погляд, це більше талант розуму, ніж почуття, але він, тим не менш, реальний, і незважаючи на якусь нерішучість, яку загалом помічають у стилі її опери “Есмеральда”, цей твір, віршований текст якого створив Віктор Гюго, неодмінно містить дуже красиві та дуже цікаві частини. Оскільки мадемуазель Бертен не могла сама стежити та керувати вивченням своєї партитури в театрі, її батько доручив мені це завдання і дуже щедро оцінив мені час, який я мав присвятити цьому завданню» [15; 219]. Відомо, що музиканти та співаки не проявляли особливого ентузіазму, а за кулісами ходили чутки про те, що опера ставиться лише через впливовість родини її авторки.

Прем'єра «Есмеральди» відбулась в Театрі Королівської академії музики – майбутньому театрі «Grand Opera», відомому своїми коштовними та помпезними постановками. Чотири головні ролі були відведені тодішнім оперним зіркам: Корнелі Фалькон, Адольфу Нуррі, Ніколя Левассеру та Жан-Етьєну Масолію. Визнані дизайнери Рене Філастр та Шарль-Антуан Камбон розробили декорації та костюми. Незважаючи на пристойність постановки та чарівність музики, протягом вистави з зали лунало шипіння, а після однієї з арій декілька глядачів, в тому числі письменник Александр Дюма [10; 170], поставили під сумнів авторство Луїзи Бертен. Цей інцидент також згадується в мемуарах Берліоза: «Арія Квазімодо, відома як “Арія дзвонів”, тим не менш, отримала багато оплесків, і переспівувалась згодом всією залогою, і оскільки ніхто не міг ні знищити, ні оскаржити її дію [на глядачів – *О. Чеботар*], деякі слухачі, більш розлючені, ніж інші, на родину Бертенів, безсоромно вигукували: «Це не вона! Це не мадемуазель Бертен! Це Берліоз!...», і ці люди активно поширювали чутки про те, що я написав цей музичний номер, імітуючи партитуру “Есмеральди”. Проте мені вона [ця музика – *О. Чеботар*] абсолютно чужа, як і вся решта партитури, і я присягаю своєю честю, що не написав ні ноти. Але лють змови – лютувати проти автора – була надто рішуча, щоб не використати повною мірою привід, який надала моя участь у репетиціях і постановці твору; “Мелодію дзвонів” рішуче приписували мені» [15; 221].

Постановки «Есмеральди», які були дійсно гучними завдяки залученню В. Гюго та Г. Берліоза, привернули увагу політичних опонентів родини Бертенів. Отже, коли звучали заяви про те, що найкращі частини «Есмеральди» насправді були написані Берліозом, можемо лише здогадуватися про соціальні чи політичні обставини, які спонукали критиків заперечити авторство Луїзи Бертен.

Більшість рецензій зводились до однієї думки: «... чи варто Мадемуазель Бертен писати для театру? Чесно кажучи, ми в це не віримо. У таланті жінок є лагідна ниточка, вібрації якої губляться у великих кімнатах. Ця мелодія, котра, як нам відомо, є ніжною від природи і котру ми любимо до слабкості, не бажає підвищувати свій голос, аби виразити щось інакше, окрім меланхолії та ніжної прихильності в серці людини. <...> Окрім того, хіба це жіноча робота – викликати бурю в оркестрі та змушувати хори рухатись?» [18; 625], а один з анонімних авторів дозволив собі написати: «Якщо замислюєшся, власне, про вимоги нової музичної школи, то дивуєшся, що жіночий мозок досі зміг їх задовольнити...» [17; 17].

16 грудня 1836 року опера була скорочена до трьох актів, а за ними слідував балет Філіппо Тальоні «Дунайський залив» на музику Адольфа Адама з Марі Тальоні в головній ролі. Саме під час цієї постановки здійснився справжній бунт. «Антибертенці» почали вигукувати: «Геть Бертенів!», «Геть “*Journal des débats*”!», «Опустіть завісу!». Галас продовжувався, доки Корнелі Фалькон не збігла зі сцени та завіса не була спущена. Ця вистава виявилась останньою. Опера пройшла на сцені театру всього шість разів.

Композиторський талант Луїзи Бертен був визнаний її видатними сучасниками. Насамперед сам В. Гюго називав свої рими «жалюгідними служницями» перед нотами композиторки [11; 51]. Високо оцінив оперу «Есмеральда» і Ференц Ліст, котрий зробив її перекладення для фортепіано та голосу, а Берліоз у своїх мемуарах називав Л. Бертен найталановитішою жінкою свого часу [14; 219].

«Есмеральда» стала останньою оперою Луїзи Бертен. Проживши ще 40 років, вона так і не звернулася до оперного жанру знову. Не ставилися на оперних сценах і раніше написані композиторкою твори. Утім, мисткиня не відмовилась від написання музики. Відомо про ряд творів, написаних у різні періоди життя

композиторки. Серед них кантати, камерні симфонії, струнні квартети та тріо, вокальні та інструментальні твори (зокрема шість балад для фортепіано). Також Луїза Бертен була авторкою двох збірок віршів: «Колосся» (1842 р.), відзначеною премією Французької Академії, та «Нове колосся» (1876 р.).

Висновки. Зі всього вищезазначеного резюмуємо, що упередженість стосовно родини Бертен та зневажливе ставлення до таланту жінки привело до того, що музика опери «Есмеральда» (разом із лібрето Віктора Гюго) не зацікавила тогочасного глядача. Розчарувавшись у можливості розкритикувати твір Луїзи Бертен, вороги її родини розповсюджували плітки про те, що вона навіть не була авторкою опери. Єдиною ж провиною композиторки, за словами Берліоза, стало її «народження в могутній родині непопулярного політика» [15; 223]. Таким чином, як це не парадоксально, саме впливовість родини та дружба з видатними особистостями стала на заваді музичній кар'єрі Л. Бертен та сприяла тривалому забуттю її творчої спадщини.

Цінність музики композиторки підкреслив Віктор Гюго, який в 1842 році написав своєму анонімному отримувачу про оперу «Есмеральда» та постать Луїзи Бертен наступне: «Майбутнє, не сумнівайся, друже, поставить на місце цю сувору й чудову оперу, розірвану на шматки з такою жорстокістю та заборонену з такою великою несправедливістю. Публіка, яку надто часто обманюють ненависні галаси, які вчиняються навколо всіх великих творів, нарешті захоче переглянути пристрасні судження, які одностайно вибухають політичними партіями, музичним суперництвом та літературними гуртками, і колись буде знати, як захоплюватись цією тихою та глибокою музикою, такою лагідною й такою сильною, місцями такою граціозною, часом такою болючою; творіння, в якому, так би мовити, в кожній ноті присутнє найніжніше та найсерйозніше – серце жінки і розум мислителя» [12; 302].

Відродження творчості Луїзи Бертен розпочалося на початку ХХІ століття. У Безансоні («Théâtre-Opéra») була виконана опера «Есмеральда» у фортепіанному перекладенні Ф. Ліста. Концертне виконання опери, що базувалось на повній оркестровій партитурі, відбулось 23 липня 2008 року в Монпельє (театр «Opéra Berlioz») в межах «Festival de Radio France et Montpellier». Обидві постановки позитивно висвітлювалися французькими та європейськими засобами масової інформації. Загалом лише за останні два роки опери Луїзи Бертен були поставлені у наступних театрах: Bouffes du Nord (Париж, Франція), Théâtre des Champs-Élysées (Париж, Франція), Aalto-Musiktheater (Ессен, Німеччина). Отже, можна спостерігати позитивну тенденцію введення творів композиторки у програми музичних театрів світу та поступовий вихід постаті Луїзи Бертен з тіні.

Примітки:

¹ Повна назва – «*Journal des débats politiques et littéraires*» (з фр. – «Газета політичних та літературних дебатів»).

² У перекладі з фр. – «старий Бертен».

³ «... у листі 1819 року між її батьком і братом із сумом згадується про те, що її стан не сильно покращився; якби хвороба була присутня від народження, малоімовірно, що її родина очікувала б покращення у 14 років» [17; 17].

⁴ «Я можу тільки зрадіти, дізнавшись, що ти дуже швидко прогресуєш в музиці і що вона розвинула в тобі талант, досі відомий тільки до живопису» [17; 20].

⁵ «Музика мадемуазель Бертен в цілому належить до німецької школи, і це, мабуть, її найбільша провина», — зазначено в рецензії до опери «Есмеральда» в статті «De la musique des femmes» («Щодо музики жінок») [17; 613].

⁶ «Вона горіла бажанням написати оперу, але вона не думала починати цього з вивчення гармонії чи контрапункту; їй треба було навчити писати арії, ансамблі та увертюри, таким самим чином, як її вчили робити картини», — згадує Ф.-Ж. Феті [8; 384].

⁷ «Non, je suis prêtre!» («Ні, я священик!»), — каже Фролло Квазімодо в першій дії.

Список використаної літератури

1. Сакало О. В. «Гугеноти» Джакомо Мейєрбера: залаштункові процеси першої вистави. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 54–64.
2. Черкашина М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 2 (3). С. 58–67.
3. Черкашина М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 4 (5). С. 142–153.
4. Bertin L., Hugo V. La Esmeralda, opéra en 4 actes : livret. Paris : Académie royale de musique, 1836. 67 p.
5. Boneau D. L. Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820 s and 1830 s : PhD Thesis. University of Chicago, 1989. 1114 p.
6. De Bawr S. Mes Souvenirs. Paris, 1853. 327 p.
7. Fétis J.-F. Analyse critique. Épisode de la vie d'un artiste. *Revue Musicale*. № 15, 1835. P. 33–35.
8. Fétis J.-F. Biographie universelle des musiciens, Paris : Librairie de Firmin Didot, 1866. P. 384.
9. Gounod Ch. Memoirs of an Artist / transl. from French by A. E. Crocker. Chicago : Rand, McNally & Company, 1895. 223 p.
10. Hugo A. Victor Hugo / trans. From French by C. Wilbour. New York : Carleton, 1863. 175 p.
11. Hugo V. Lettres aux Bertin, 1827-1877. Paris : Typographie de E. Plon, 1890. 160 p.

12. Hugo V. *Le Rhin: Lettres a Un Ami*. Paris, 1842. 656 p.
13. Lacombe H. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard, 1997. 392 p.
14. Lihus O. Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20 th –21 st Centuries : Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9 (3). P. 209–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737>.
15. Newman E. *Memoirs of Hector Berlioz: From 1803 to 1865, Comprising His Travels in Germany, Italy, Russia, and England*. New York : Dover Publications, 1932. 533 p.
16. Prod'homme J.-G. From the Unpublished Autobiography of Antoine Reicha. *The Musical Quarterly*, № 3 (22), 1936. P. 339–353.
17. Walls L. *Composing-Out Notre-Dame : How Louise Bertin Expresses the Hugolian Themes of Fate and Decay in La Esmeralda*. NT thesis. University of North Texas. Denton, 2018. 191 p.
18. Werner H. De la musique des femmes – La Esmeralda. *Revue des Deux Mondes*. № 5 (8). 1836. P. 611–625.

Reference

1. Sakalo O. Giacomo Meyerbeer's «Huguenots»: behind-the-scenes processes of the first play. *Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2016. No 1. P. 54–64 [in Ukrainian].
2. Cherkashyna-Gubarenko M. Structural analysis of the opera. *Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2009. No. 2 (3). P. 58–67. Kyiv [in Ukrainian].
3. Cherkashyna-Gubarenko M. (2009). Structural analysis of the opera. *Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2009. No. 4 (5). P. 142–153. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bertin L., Hugo, V. *La Esmeralda, opéra en 4 actes : livret*. Paris : Académie royale de musique, 1836 [in French].
5. De Bawr S. *Mes Souvenirs*. Paris, 1853 [in French].
6. Fétis J.-F. Analyse critique. Épisode de la vie d'un artiste. *Revue Musicale*, 1835. P. 33–35 [in French].
7. Fétis J.-F. *Biographie universelle des musiciens*, Paris : Librairie de Firmin Didot, 1866 [in French].
8. Gounod Ch. *Memoirs of an Artist*. A. E. Crocker (Transl.). Chicago : Rand, McNally & Company, 1895 [in English].
9. Hugo A. Victor Hugo. C. Wilbour (Trans.). New York : Carleton, 1863 [in English].
10. Bertin L., Hugo, V. *La Esmeralda, opéra en 4 actes : livret*. Paris : Académie royale de musique, 1836 [in French].
11. Boneau D. L. *Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820s and 1830 s : PhD Thesis*. University of Chicago, 1989 [in English].
12. Hugo V. *Le Rhin: Lettres a Un Ami*. Paris, 1842 [in French].
13. Lacombe H. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard, 1997 [in French].
14. Lihus O. Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20 th – 21 st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9 (3). P. 209–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737> [in English].
15. Newman E. *Memoirs of Hector Berlioz: From 1803 to 1865, Comprising His Travels in Germany, Italy, Russia, and England*. New York : Dover Publications, 1932 [in English].
16. Prod'homme J.-G. From the Unpublished Autobiography of Antoine Reicha. *The Musical Quarterly*, 3 (22), 1936. P. 339–353 [in English].
17. Walls L. *Composing-Out Notre-Dame: How Louise Bertin Expresses the Hugolian Themes of Fate and Decay in La Esmeralda*. NT thesis. Music University of North Texas. Denton, 2018 [in English].
18. Werner H. De la musique des femmes – La Esmeralda. *Revue des Deux Mondes*, 1836. 5 (8). P. 611–625 [in French].

UDC 78.071.1 Бертен (44):782 (045)

LOUISE BERTIN – A FORGOTTEN FIGURE OF FRENCH MUSICAL ROMANTICISM

Chebotar Oleksandra – a master degree applicant student «025 Musical art»

National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv

The relevance of the study is determined by the appeal to the figure of the composer Louise Bertin, little known in European musicology, who was a significant person in the cultural life of Paris in the 19th century. The operas she created were staged on the capital's stages and caused controversial reviews, but were later forgotten. The present demands a restoration of historical justice to Louise Bertin and an understanding of her place in the French operatic culture.

The novelty of the research lies in the study of the life and work of Louise Bertin, in establishing the details of her biography, as well as in focusing on the only opera libretto by Victor Hugo. The purpose of the article is to investigate the creative path of Louise Bertin and to reveal the reasons for the long-term oblivion of her legacy.

Research results. It turned out that Louise Bertin came from an influential family, her father was the director of the Paris publication «Journal des Débats» and gave her daughter a good education. Based on the decipherment of Victor Hugo's handwritten letters addressed to Louise Bertin, the collaboration between the two artists on the opera «La Esmeralda» is highlighted. Based on the musical periodicals of Paris and the memoirs of Bertin's contemporaries, the process of preparing the opera «La Esmeralda» for the premiere at the Royal Academy of Music is analyzed. Critical feedback on the production of the opera and positive assessments by contemporaries are given.

Key words: the work of Louise Bertin, french opera of the 19th century, romanticism in music, the roman by Victor Hugo «Notre Dame de Paris», opera «La Esmeralda» by Louise Bertin.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

УДК 78.21; 78.452

ВИДАТНІ СПІВАКИ ПРОВІНЦІЇ ХЕБЕЙ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Ван Цзянін – аспірант, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0009-0000-0665-8290>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.838>
irant2008@ukr.net

Розглядаються здобутки співаків провінції Хебей у контексті їх впливу на розвиток вокального мистецтва Китаю. Зроблено спробу систематизації основних етапів творчості та здійснено аналіз напрямів їх діяльності. Висвітлено хронологію найважливіших творчих подій, охарактеризовано специфіку репертуару. Підсумовано значення творчої діяльності провідних співаків провінції Хебей та доведено їх вагомий внесок у розвиток вокального мистецтва Китаю.

Ключові слова: співаки, професійна музична освіта, репертуар, народна пісня та світова класика, концертна діяльність, конкурси та фестивалі.

Постановка проблеми. Корпус наукових праць музикознавців України та Китаю містить чимало різноаспектних досліджень про творчість та діяльність видатних співаків основних вокальних центрів Піднебесної – Пекіна і Шанхая. Натомість, значні досягнення і не менш видатні здобутки професійних співаків окремих провінцій, зокрема географічно великої китайської провінції Хебей, з якої вийшло чимало яскравих і талановитих представників, дотепер залишаються поза увагою. В цьому важливому сегменті вокального мистецтва національної китайської музичної культури їх постаті, перебуваючи майже не дослідженими, згадуються лише в коротких розвідках, що робить дослідження своєчасним і актуальним.

Огляд останніх публікацій. Розгляду творчості окремих співаків провінції Хебей присвячені стаття Ма Цзи Сіна [3], декілька прикладів інтерв'ювання співаків Лю Біньї [2], [8], Юй Шужень [4]), опубліковані в Китайському музичному словнику [1] та сторінках періодичних видань (у журналах «Наша спадщина» [3], «Народна музика» [7], «Журнал Хенанського університету» [9]) короткі розвідки про деяких співаків провінції, в яких відзначаються їх біографічні дані: місце освіти, праці, сторінки творчості. Важливими з огляду виконання народних пісень постає стаття Сі Даофена [5] та праця Яо Вей про роки становлення вокальної педагогіки в Хебейському університеті [11]. Аналіз цих джерел дозволив довести ступінь важливості здобутків співаків провінції Хебей для розвитку вокального мистецтва не лише місцевого регіону, але й для всього Китаю.

Мета статті полягає в вивченні і систематизації матеріалів про діяльність найпоказовіших співаків провінції Хебей та підсумуванню їх здобутків у контексті загальнокитайського розвитку вокального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. В китайському вокальному мистецтві виділяється плеяда талановитих співаків, що зробили справді великий внесок у становлення та розвиток вокальної школи Китаю. Їх досягнення вимірюються перемогами на найскладніших і найпрестижніших конкурсах світу «Опералія», «Кардиффські голоси або Співак світу», імені Королеви Соні (Норвегія), Мір'ям Хелін (Фінляндія), Марії Каллас (Греція) тощо, працею в кращих оперних театрах світу, головуванням або постійною участю в складі журі міжнародних конкурсів вокалістів, працею на посадах професорів співу в провідних китайських консерваторіях і відзначенням вищими державними нагородами. Це – зірки світового рівня Шень Сян, Го Шучжень, Чжоу Сяоянь, Чжан Лі Пін, У Біся, Дільбер Юнус, Ляо Чан'юнь, Юй Ісюань та ін.

На тлі потужних та справді яскравих і представницьких вокальних шкіл Пекіна і Шанхая вокальна школа провінції Хебей на перший погляд видається значно скромнішою і менш чисельною. Проте, ця поширена в китайському музикознавстві думка сформувалась унаслідок недостатньої вивченості здобутків співаків провінції та відсутності, за винятком декількох коротких опублікованих розвідок, докладного вивчення і узагальнення сукупних досягнень місцевих яскравих постатей.

Загально поширеною є думка, що саме в Шанхаї, і особливо в Пекіні, де утворені перші в Китаї консерваторії і відкриті перші вокальні кафедри, згуртались кращі педагогічні сили, в середовищі яких виховувалась плеяда зірок національного вокального мистецтва. В провінції ж Хебей до цього часу ще немає своєї консерваторії та існує лише заснований 1930 р. в університеті м. Чунцин загальний музичний факультет. Рішенням керівництва університету в числі перших педагогів музичного факультету запрошено найвідоміших співаків: соліста Харбінської опери, емігранта Володимира Шушліна (відомий під китайським іменем Су Ши Лін) та видатних китайських співаків Юй Ісюань і Лао Цзинсяня. Яо Вей

відзначала, що навчання співу в університеті «було розраховано на три роки, а уроки класичного вокалу студенти відвідували двічі на тиждень» [11; 182]. Ма Цзи Сін у журналі «Наша спадщина» повідомляв про кращих учнів Су Ши Ліна, що відвідували ці уроки: сопрано Чжоу Шуань, тенор І Шаннен, бас Си Ігуй [3; 7]. В майбутньому всі вони стали визначними постатями в сфері вокального мистецтва.

Досліджуючи етапи становлення та розвитку вокального мистецтва провінції Хебей, привертає увагу значна кількість співаків, що походять із цього краю. Саме тут вони здобували початкову музичну освіту і визначились щодо свого професійного майбутнього як співаки-виконавці або педагоги. Володіючи чудовими голосами і бездоганною професійною технікою, вони не брали участі в престижних світових конкурсах, рідко виїжджали за межі Китаю, але були не менш знайомими і улюбленими. Про найпоказовіших із них у хронологічній послідовності подаємо відомості, зібрані з періодичних джерел.

Лу Кевен (*Lu Kewen*, 1930-1997) вважається найстаршим серед професійних співаків провінції Хебей. Від раннього дитинства у виконанні артистів місцевої трупи він мав можливість слухати вистави місцевих опер Бангзі і Цзінь та народні пісні. Як виходець із незаможної сільської родини, змушений здобувати музичну освіту впродовж багатьох років: на літературних курсах Школи мистецтв у м. Баодін; в Далянській трупі пісні і танцю; потім у Центральному Пекінському експериментальному оперному театрі, де вперше ознайомився зі специфікою діафрагмального дихання, що є найважливішою запорукою для формування легкого невимушеного співу і може відкрити безмежні простори вокальної майстерності. Вже 1957 р. Лу Кевен їздив китайськими містами в складі Трупи міністерства будівництва і виконував у концертах арії з опер (зокрема, «Шукачі перлів» Ж. Бізе), «Пісню про Карамаю» Лу Юаня та народні пісні «Прогулянка високими засніженими горами Синнаня», «Пісня пастуха», «Генерал повертається до Байяндяня», «Прощай, рідне місто». 1963 р. приєднався до художньої трупи Військово-морського політичного управління Народно-визвольної армії Китаю і в її складі як соліст виконував багато пісень. Виконання пісень «Острів Нанніван», «Буря в Південно-Китайському морі», «Злам», «Пісня мореплавця», «Прогулянка високими засніженими горами Синнаня», «Пісня про Карамаю» та пісень у мюзиклі «Слава моряка» принесли йому широкої відомості та слави. Уряд провінції високо оцінив майстерність співу Лу Кевена, нагородивши його премією «За видатне виконання», а до святкування 40-ї річниці утворення КНР Центральним народним радіо йому присуджено звання одного з кращих тенорів Нового Китаю і відзначено преміями «Перший співак провінції Хебей» та «Золота мелодія» [6; 72-73].

Лю Бінї (нар. 1935 р.) зробив блискучу виконавську і педагогічну кар'єру, визнаний одним із кращих баритонів країни і першокласним національним актором. Артистичну діяльність розпочинав 1951 р., коли приєднався до складу художньої трупи Китайської народної добровольчої армії. Виділений серед акторів трупи як співак із могутнім глибоким звуком та незвичним за тембровим розмаїттям голосом, Лю Бінї був прийнятий на вокальний факультет Центральної Пекінської консерваторії (1957 р.) у клас відомого педагога Яна Біде. Після завершення навчання запрошений працювати у консерваторії педагогом вокального відділу і одночасно солістом Центрального китайського оркестру. З цим колективом виконав не лише чималу кількість уривків із класичних та романтичних опер, але й багато китайських народних та авторських пісень. Співака називали «майстром виконавських прийомів і незвичних методів співу та виділяли його мистецтво володіння різними художніми стилями» [10; 4]. Великому успіхові співака сприяло виконання в концертах сольних патріотичних пісень «Червоний Схід», «Місяць над Сінцзян-Цзінгашанню», «Ода Хуанхе», «Назад до Яньань», «Я охороняю міст для Батьківщини». За їх виконання, випуск альбому «Ода Батьківщині» та високий рівень проведення сольного концерту з програмою «Моя Батьківщина і я» міністерством культури Китаю Лю Бінї присвоєно «Золоту медаль» і нагороджено почесною премією «За видатний внесок у співоче мистецтво».

У подальшому співак брав постійну участь у найважливіших концертах держави з піснями «Сміються ріки та озера», «Дощ продовжує падати», «Хвилі води Янцзи», «Ніч у військовому порту», «Моя Батьківщина». Одночасно брав участь у щорічних телевізійних пісенних весняних фестивалях, у новорічних концертах, в яких співав разом із найвидатнішими баритонами країни – Ляо Чаньюном, Ян Сяюном, Сунь Лі і Юанем Ченьє, в концертах програм «Сто років пісні» та «Сто квітів вітають весну». За виконання в сукупності понад 300 китайських народних та авторських патріотичних пісень, оперних уривків, а також за записи їх виконань у понад десяти художніх кінофільмах, в лютому 2004 р. Лю Бінї присвоєно спеціальне звання «Почесний артист Китаю за всю історію східного мистецтва».

Юй Шучжень (*Yu Shuzhen*, нар. 1936 р., сопрано) серед жінок – вихідців провінції виділяється як неперевершена виконавиця народних пісень. У 1955-1959 рр. навчалась на вокальній кафедрі Центральної Пекінської консерваторії у педагогів Ло Сінцзу і Тан Сюєгена. Студенткою взяла участь у пісенному конкурсі, де за виконання народної пісні «Красива дівчина» отримала Першу премію і відразу була запрошена працювати в Театрі пісні і танцю рідної провінції в м. Тяньцзінь. Праця в цьому колективі як виконавиці сольних і з хором народних пісень поклала початок її професійного зростання. Завдяки

виступам у складі колективу театру співачка стала добре відомою на теренах Хебейської провінції і була запрошена виконувати провідні партії в найвизначніших операх китайських композиторів «Сян Сюлі», «Цзян Цзе», «Хуань Нян», «Червоногвардійські загони на озері Хунху» Чжана Цзиняня (де вона «на біс» по декілька разів повторювала виконання пісні «Хвиля за хвилею на озері Хунху»). 1963 р. вийшла в світ перша платівка Юй Шучжень із записами народних пісень, зокрема «Нове вікно. Вирізки з паперу» і «Маленька пісня Лі Шуаншуан». Про спів Юй Шучжень наперебій писали усі газети провінції: «Її голос м'який і солодкий, сердечний і зворушливий, свіжий та елегантний, а спів сповнений унікального шарму» [7; 6]. Спів в операх, а також виконання пісні «Наше життя сповнене сонця» (1979 р., пісня обрана як одна з 15 найулюбленіших народних пісень, що транслювались у радіо-передачах) сприяли здобуттю Юй Шучжень широкої популярності і відомості далеко за межами її провінції. 1981 р. співачка випустила альбом «Скажіть мені, дикі гуси» з піснями «Бамбук», «Фенікс під місячним світлом» та «Дзвенить джерельна вода», який за ініціативи Міжнародної музичної ради при ЮНЕСКО включено до підручника пісень Азійсько-Тихоокеанського регіону [8; 224] і за який вона одержала нагороду «Золотий диск». За унікальне виконання пісень урядом провінції нагороджена Трудовою медаллю (2009) та внесена до 60 найзнаменитіших людей провінції в переліку «Прайд¹ Тяньцзінь Хейхе²» (2023 р.). 2024 р. брала участь у гала-концертах фестивалів «Сто квітів вітають весну», «Оплески» та «Весняний фестиваль». За досягнення в музичній галузі нагороджена пам'ятною медаллю «50 років слави».

Ген Ляньфен (*Geng Lianfeng*, нар. 1944 р., сопрано). Незважаючи на великі досягнення співачки, в жодному з декількох джерел про неї і навіть в її інтерв'ю не згадується, де і в кого вона навчалась співу. Вдалось лише встановити, що вона працює солісткою Товариського ансамблю пісні і танцю Пекінського військового округу в званні генерал-майора, є членкинею Асоціації китайських музикантів, багато виступає в національних військово-мистецьких заходах і, як посланець культури, в зарубіжних країнах у дуеті з Чжаном Чженфу. Її репертуар складають улюблені китайським народом патріотичні та ліричні пісні «Батьківщина має новий вигляд», «Тибетці співають серцем», «Миготить молодість», «Зустрічаються молоді друзі», «Сонце в палаці Потала», «Коли йде дощ», «Любов до риби і води». Виконання цих пісень за щирістю почуттів і проникливим створенням образів визначають як унікальне. Пісні з її репертуару «Батьківщина має новий вигляд», «Листи здалека прилітають з вітром» та «Зустріч молодих друзів» співають по всьому світі. За високий професійний спів і популяризацію цих та багатьох інших пісень на періодичних військових мистецьких фестивалях, Ген Ляньфен неодноразово нагороджувалась відзнакою «За видатне виконання», премією Американської асоціації мистців у Пекіні та премією національного радіо «Золота мелодія».

Цзян Давей (*Quan Dawei*, нар. 1947 р., тенор), який за видатні виступи як соліста Центральної трупи етнічної пісні і танцю здобув славу першокласного співака, що виявляє при співі неймовірні акторські здібності. Масштабний пісенний репертуар Цзяна Давея в переважаючій більшості складають патріотичні і ліричні пісні з оспівуванням почуттів любові до Батьківщини та образів рідної природи: «Пісня червоної півонії», «Кінь, що скаче, щоб захистити кордон», «Наважся запитати, де вірний шлях», «Славні десять років юності Китаю», «Там, де цвіте персик», «Подорож на Захід», «Місяць», «Присвяти мамі найкрасивішу пісню». Цзян Давей нерідко виступає і як авторка музики до пісень. Про високе визнання свідчить відібрання трьох із них до збірки «100 патріотичних пісень Центрального відділу пропаганди».

Популяризуючи патріотичні пісні, співак неодноразово виступав на гала-концертах «Весняного фестивалю» CCTV, у масштабних тематичних концертах «Ода партії», «Пісні для китайської армії». Також його періодично запрошували взяти участь у національному конкурсі молодих талантів «Славетна молодь Китаю», у гала-фестивалях «Весна Дракона» і «Кращі китайські пісні». Серед заходів останніх років особливо відзначимо запрошення урядом його рідної провінції виступати в щорічних концертах «Супутникове телебачення Хебея». Співак, здійснюючи справді дуже активну виконавську діяльність, проявив себе і як науковець. 2007 р. Цзян Давей опублікував монографію «Мої вокальні нотатки», в якій запропонував концептуальні положення методів співу китайських пісень. Праця отримала загального схвалення і застосовується в провідних навчальних закладах усієї країни. Мистецтво Цзяна Давея неодноразово відзначалось нагородами «Лауреат премії «Золота платівка», «За видатний внесок». 2015 р. йому присуджено звання «Найвпливовіший музикант Китаю ХХ століття» і включено до спілки «Асоціація китайських музикантів».

Дай Юцзян (*Dai Yuqiang*, нар. 1963 р., тенор) серед вихідців із провінції є першим професійним співаком молодшого покоління. Навчався на музичному факультеті Центральної академії драми у педагогів співу та акторської майстерності Цзінь Теліня і Ма Цюхуа. Відразу після навчання його було прийнято до Загальнополітичної оперної трупи Народно-визвольної армії Китаю. Дослідник творчості Дай Юцзяна, Чен Чжикуй, називає співака першим у Китаї, хто виконав оперну партію (принца Калафа з

опери Дж. Пуччіні «Турандот») бездоганною італійською мовою і вважає його «першим професійним співаком бельканто серед вихідців із провінції Хебей» [8; 8]. Вельми успішний виступ став першим кроком до широкого визнання та популярності співака і відкрив шлях до подальшого кар'єрного зростання. 1996 р. Дай Юцзян став лауреатом Другої премії в категорії «бельканто» на Національному молодіжному конкурсі співаків CCTV; працюючи над розширенням виконавського репертуару, від 1999 р. виступив у великій кількості концертів як виконавець китайських пісень (найбільш визнаними слухачами стали пісні «Ода Батьківщині», «Сімейний портрет», «Ось така ти людина» і «Прогулянка по Хенані»). Від 2001 р. регулярно брав уроки у славного Лучано Паваротті і під опікою зіркового наставника розпочав гастрольне життя на світових сценах – в Італії, США, в Королівській опері Великої Британії, де виконував провідні партії в операх «Турандот», «Богема», «Тоска» Пуччіні та «Аїда» Верді [8; 16-17]. Після повернення із Заходу сконцентрував свою увагу на виконанні опер китайських національних композиторів «Сі Ши» Лей Лея і «Вогняний вітер, весняний вітер». Об'єднавшись із Мо Хуалунем та Вей Суном, утворив тріо «Три тенори Китаю», в складі якого з концертами об'їздив чи не увесь світ. Одночасно здійснював записи творів китайської музики та світової класики на грамплатівках. Стійка мотивація до художнього вдосконалення, підтвердження наданого йому титулу першого професійного співака бельканто в Китаї та прагнення до різнобічної самореалізації сприяли подальшим успіхам співака. 2023 р. він став лауреатом I премії на Міжнародному конкурсі співаків у Японії в м. Судзука. Від цього ж року обіймає посади декана Хенанської консерваторії та одночасно професора Інституту оперних досліджень Пекінського університету і Голови організаційного комітету «Китайсько-Корейська опера». Міністерством культури Китаю Дай Юцзяна нагороджено преміями «Золота платівка» і «Драматичний цвіт сливи», що є вищою відзнакою в китайському театральному мистецтві.

Висновки. Проведений аналіз творчих здобутків співаків провінції Хебей дозволяє зробити наступні висновки: дослідження їх діяльності потребує невідкладного глибшого вивчення. Навіть ті факти, які вдалось зібрати з вже існуючих опублікованих матеріалів, дають підстави стверджувати про важливий внесок співаків провінції Хебей у розвиток вокального мистецтва як у межах своєї провінції, так і для загального виконавсько-педагогічного і наукового континууму всієї держави. Більшість із них присвятили утвердженню себе як виконавці авторських і народних пісень провінції, що підкреслює їх відданість справі вивчення та популяризації рідного фольклору; інші прагнули утвердитись як оперні співаки.

Необхідно також відзначити специфіку виконавського репертуару співаків-вихідців із провінції Хебей, продиктовану умовами місць їх праці: у художній трупі Військово-морського політичного управління Китаю (Лю Кевен), ансамблю пісні і танцю Пекінського військового округу (Ген Ляньфен), художньої трупи Китайської народної добровольчої армії (Лю Біньї), Загальнополітичної оперної трупи Народно-визвольної армії Китаю (Дай Юцзян) вони обов'язково проходять спеціальні курси так званої «політичної підготовки», брати участь у періодичних військових музичних фестивалях і виконувати патріотичні пісні.

Попри здійснення дуже активної концертної діяльності та отримання різноманітних високих відзнак та нагород, окремі з них у певні періоди творчості поєднували виконавську діяльність із педагогічною працею: Дай Юцзян викладав академічний спів у Хенанській консерваторії і був деканом вокального факультету; Лю Біньї викладав у Центральній Пекінській консерваторії. Крім цього, Цзян Давей і Дай Юцзян здійснювали наукову діяльність: Дай Юцзян працював на посаді професора Інституту оперних досліджень Пекінського університету, а Цзян Давей став автором монографії «Мої вокальні нотатки», що використовується як навчальний посібник в усіх консерваторіях Китаю.

Таким чином, співаки провінції Хебей зробили свій достатньо вагомий внесок у розвиток вокального мистецтва Китаю, виявляючи велику особисту мотивацію і високий рівень виконавської майстерності та художнього самовираження.

Примітки

¹Прайд – топонім села, повіту.

²Хейхе – річка, що протікає Великою Китайською рівниною землями від м. Тяньцзінь до Пекіна.

Список використаної літератури

1. Китайський музичний словник / Ред. Ляо Тянь Жуї, Цзі Лянь Кан та ін. Пекін : Народне муз. вид-во, 1985. 590 с.
2. Лю Біньї. Я співаю для нафтовиків Батьківщини. *Музи. Китайська нафтохімічна корпорація*. Чунцин, 2012. Вип. 2. С. 78-79.
3. Ма Цзі Сін. У Китаї повсюдно вивчається мистецтво. *Наша спадщина*. Чунцін, 2010. С. 7-8.
4. Рен Хонген. Митці повинні мати благородну мистецьку етику. Інтерв'ю з відомою співачкою Юй Шужень. *Етика і духовна цивілізація*. Пекін, 1984. Вип. 2. С. 33-34.

5. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка*. Київ, 2013. № 10 (269). С. 161-169.
6. Цао Юньчжень. Пісня «Прогулянка високими засніженими горами Синняня» у виконанні Лу Кевена – це хвала тому часу. *Вікно. Журнал Північно-Східного ун-ту*. Шицзячжуан, 2022. Вип. 11. С. 72-73.
7. Цзінь Сюедун. Чиста як місяць і тепла як сонце. Про Юй Шужень та її спів. *Народна музика*. Пекін, 2024. Вип. 2. С. 4-10.
8. Чен Чжикуй. Дослідження співочого мистецтва Дай Юцзяна. *Журнал Хенанського ун-ту*. Шеньсі, 2010. С. 1-18.
9. Чень Вейдун. Коротка розмова про співоче мистецтво Юй Шужень. *Журнал Хенанського ун-ту*. Чунцин, 2003. Вип. 3. С.150.
10. Чжао Шимін. Поєднання сили, м'якості, досягнення краси та передача справжніх почуттів. Інтерв'ю зі співаком-баритоном Лю Бінї. *Вокальне мистецтво*. Пекін, 2018. Вип.1. С. 4-15.
11. Яо Вей. Професійна вокальна освіта в Китаї в 1920-1930-х рр. *Матеріали Хебейського ун-ту*. Чунцин, 2010. № 4. С. 182-184.

References

1. Kytaiskyi muzychnyi slovnyk / Red. Liao Tian Zhuii, Tszi Lian Kan ta in. Pekin : Narodne muz. vyd-vo, 1985. 590 s.
2. Liu Bini. Ya spivaiu dlia naftovykiv Batkivshchyny. Muzy. Kytaiska naftokhimichna korporatsiia. Chuntsyn, 2012. Vyp. 2. S. 78-79.
3. Ma Tszy Sin. U Kytai povsiudno vyvchaetsia mystetstvo. Nasha spadshchyna. Chuntsin, 2010. S. 7-8.
4. Ren Khonhen. Mytsi povynni maty blahorodnu mystetsku etyku. Interviu z vidomoiu spivachkoiu Yui Shuzhen. Etyka i dukhovna tsyvilizatsiia. Pekin, 1984. Vyp. 2. S. 33-34.
5. Si Daofen. Znachennia narodnoi pisennosti u vykonavskomu mystetstvi Kytau. Visnyk KNU im. T. Shevchenka. Kyiv, 2013. № 10 (269). S. 161-169.
6. Tsao Yunchzhen. Pisnia «Prohulianka vysokymy zasnizhenymy horamy Synnania» u vykonanni Lu Kevena – tse khvala tomu chasu. Vikno. Zhurnal Pivnichno-Skhidnoho un-tu. Shytsiachzhuan, 2022. Vyp. 11. S. 72-73.
7. Tszin Siuedun. Chysta yak misiats i tepla yak sontse. Pro Yui Shuzhen ta yii spiv. Narodna muzyka. Pekin, 2024. Vyp. 2. S. 4-10.
8. Chen Chzhukui. Doslidzhennia spivochoho mystetstva Dai Yutsiana. Zhurnal Khenanskoho un-tu. Shensi, 2010. S. 1-18.
9. Chen Veidun. Korotka rozmova pro spivoche mystetstvo Yui Shuzhen. Zhurnal Khenanskoho un-tu. Chuntsyn, 2003. Vyp. 3. S.150.
10. Chzhao Shymyn. Poiednannia syly, miakosti, dosiahnennia krasny ta peredacha spravzhnikh pochuttiv. Interviu zi spivakom-barytonom Liu Bini. Vokalne mystetstvo. Pekin, 2018. Vyp.1. S. 4-15.
11. Iao Vei. Profesiina vokalna osvita v Kytai v 1920-1930-kh rr. Materialy Khebeiskoho un-tu. Chuntsyn, 2010. № 4. S. 182-184.

Prominent Singers of Hebei Province as Representatives of Vocal Art Development in the Region of the 20th – Early 21st Century

Wang Jianing – postgraduate student of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv

This article examines the achievements of singers from Hebei Province in the context of their influence on the development of China's vocal art. It attempts to systematize the main stages of their creative careers and analyzes the directions of their activities. The study highlights the chronology of significant creative events and characterizes the specific features of their repertoires. It concludes the significance of the creative activities of leading singers from Hebei Province and substantiates their considerable contribution to the development of vocal art in China.

Keywords: singers, professional musical education, repertoire, folk songs and world classics, concert activity, competitions, and festivals.

UDC 784.21/78.071.2

Prominent Singers of Hebei Province as Representatives of Vocal Art Development in the Region of the 20th – Early 21st Century

Wang Jianing – postgraduate student of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv

The goal of the article is to study and systematize materials about the activities of the most prominent singers from Hebei Province and to summarize their achievements in the context of the overall development of vocal art in China.

The research methodology combines several approaches:

- *Source-based method:* allows the use of discovered materials to recreate the panorama of the establishment and development of Hebei's vocal art.
- *Biographical method:* investigates key milestones in the singers' careers.
- *Musicological method:* analyzes trends in the formation and evolution of their creative paths.
- *Retrospective method:* reconstructs a holistic picture of the development of vocal art in the province.

Research Results. The study identifies the most prominent singers of Hebei Province and provides key information about them. It compiles their repertoire and defines its specificity, focusing on national songs, patriotic compositions, and operatic works. A notable feature is the focus on patriotic songs, influenced by employment conditions, mandatory political training courses, and participation in military music festivals.

The article systematizes the primary career directions of Hebei singers:

- *Performance activities* Participation in competitions and significant concerts at both provincial and national levels It also highlights the contributions of individual singers to pedagogical and scholarly activities.

The study concludes that the Hebei singers, demonstrating high personal motivation, artistic self-expression, and mastery, have collectively made a significant contribution to China's vocal art.

Novelty and Practical Significance

The novelty lies in the first attempt to identify and systematize the achievements of Hebei's most representative singers. The findings can be applied to further research on Chinese vocal art within the contemporary music space.

Key words: singers, professional musical education, repertoire, folk songs and world classics, concert activity, competitions, and festivals.

Надійшла до редакції 12.11.2024 р.

УДК 398.125

СКРИПКОВІ ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ КРІЗЬ ПРИЗМУ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ

Дар'я Шевченко – доктор мистецтва, викладач кафедри оркестрових струнних інструментів,
Національна музична академія ім. А.В. Нежданової, Одеса, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-3481-614X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.839>
dadariusso@gmail.com

Досліджується процес культурних змін та їх вплив на феномен скрипкових виконавських шкіл. Аналізується розвиток та еволюція виконавської традиції України та країн світу в музичному та історичному контексті. Наголошується увага на значущості та першочерговості італійської традиції у формуванні виконавських традицій світових скрипкових шкіл. Підкреслюється значення конкретних педагогів, композиторів і виконавців у становленні виконавських шкіл. Вивчається взаємодія між різними школами та їх вплив на сучасну виконавську практику. Доводиться, що історичний контекст відіграє ключову роль у формуванні унікальних виконавських традицій.

Ключові слова: виконавська культура, світові скрипкові виконавські школи, Українська педагогічно-виконавська традиція, творчість видатних скрипалів, стилі виконання, репертуар, феномен професора П.С. Столярського, Одеська скрипкова школа.

Актуальність проблеми. Скрипкові виконавські школи є важливою частиною музичної та культурної спадщини різних народів. Дослідження їхнього розвитку допомагає зберегти та передати ці традиції майбутнім поколінням. Вивчення історичних змін і розвитку скрипкових шкіл надає нові знання про еволюцію техніки та стилів виконання, що є важливим для розуміння сучасних виконавських практик. Із появою нових технологій і інструментів для виготовлення скрипок і струн, технічні аспекти гри на скрипці постійно вдосконалюються. Дослідження цих змін допомагає зрозуміти їхній вплив на сучасну виконавську практику. Збагачення репертуару творами різних стилів та епох вимагає розвитку нових підходів до інтерпретації музичних творів, що сприяє різноманітності виконавських стилів. Сучасна тенденція до поєднання елементів різних музичних традицій і стилів у виконанні і викладанні сприяє розвитку інтердисциплінарних підходів, що робить виконавське мистецтво більш багатограним і цікавим. Таким чином, стаття має важливе значення для розуміння та розвитку скрипкового мистецтва, сприяючи збереженню культурної спадщини, аналізу еволюційних змін і впровадженню сучасних підходів у виконавську і педагогічну практику.

Аналіз досліджень і публікацій. За багатовіковий час розвитку скрипкової школи, науковий простір накопичив у собі безліч досліджень, що стосуються проблем становлення виконавської традиції у культурному просторі. До проблеми дослідження даної тематики зверталось чимало науковців, серед яких: Андрієвський І. «Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики» (2000 р.); Гринчук І. «Музична освіта в Україні: історико-регіональний аспект» (2013 р.); Анненкова Н. «Становлення скрипкового мистецтва: тезаурус у педагогічному просторі (2023 р.); Полянко М.О. «Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти» (2021 р.); Куровський І. «Бельгійська скрипкова школа як один з світових центрів скрипкового мистецтва XIX-XX ст. та українське скрипкове виконавство» (2023 р.); Лабачук Я. Когнітивно-творчий аспект формування скрипкового виконавства (2023 р.); Глазунов О., Устименко-Косоріч О. Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі) (2024 р.).

Мета статті – аналіз розвитку та еволюції різних скрипкових шкіл, вивчення їхніх технічних, естетичних та культурних особливостей, а також у виявленні їхнього впливу на сучасне виконавське мистецтво та педагогіку.

Виклад основного матеріалу. Різні стилі скрипкового виконавського мистецтва та вдосконалення технологій привели до появи різних шкіл гри, насамперед до них належать італійська, французька, німецька школи. Італійська скрипкова школа по праву вважається найпершою школою, що заклала міцний фундамент для розвитку мистецтва гри на скрипці. Термін «скрипкова школа» є всеосяжним поняттям, що характеризує: риси наукового, виконавського та педагогічного стилів; погляди дослідників на скрипкове мистецтво; вивчення особистостей/династій інструментальних майстрів; та розуміння національних шкіл (навчальних закладів).

Започаткував золотий вік італійської скрипкової школи, композитор-виконавець – Арканджелло Кореллі. Простежуючи його розгалужене педагогічне дерево, можна дійти висновку, що знаменитий скрипаль відповідав майже за всіх визначних скрипалів Італії, Франції та Німеччини протягом двох століть: «Серед його учнів... багато прославлених [скрипалів]... найвідомішими серед них були Франческо Джемініані (1680-1762 pp.) і П'єтро Локателлі (1693-1764 pp.)... Їхні учні ставали вчителями інших і так далі, аж до В'єтана, Байо, Леонара та Сарасате» [18; 89].

Слід зауважити, що інший італійський скрипаль-виконавець та композитор – П'єтро Локателлі, ще до появи Н. Паганіні, заклав основи скрипкової віртуозності, його творчість стала предтечою віртуозно-романтичного напрямку. Гра Франческо Джемініані відрізнялася особливою виразністю, багатством динамічних фарб, надзвичайною жвавістю та темпераментністю. У *concerti grossi* він зберіг базовий принцип жанру – зіставлення *concertino* та *concerto grosso*.

Блискучий композитор, скрипаль-віртуоз Антоніо Вівальді, також складав свої скрипкові концерти базуючись на традиціях, закладених А. Кореллі і навіть зміг перевершити свого попередника: «Вівальді зробив революцію у *Concerto Grosso*, замінивши традиційне концертне тріо сольною партією скрипки. Оркестр став тлом для скрипаля-віртуоза» [18; 93]. А. Вівальді збагатив інструментальний репертуар чудовими зразками барочних скрипкових концертів (загалом 228 творів).

Іншим важливим наступником А. Кореллі став відомий композитор, педагог та скрипаль Джузеппе Тартіні: «який відкрив нову еру у розвитку [техніки] гри на скрипці, особливо техніки смичка. Як композитор він приносив у свої теми велику широту і значну глибину...» [18; 94].

Джузеппе Тартіні вважався основоположником падуанської скрипкової школи. Його методичні розробки втілені в теоретичних та практичних збірках «Правила руху смичка» і «Мистецтво смичка» й стали енциклопедією штрихової техніки. Вагомим у творчості відомого італійця став його вплив на розвиток класичних жанрів концерту й сонати – його соната «Диявольські трелі» стала вершиною скрипкової віртуозної музики XVIII століття.

На рубежі XVIII-XIX ст. у скрипково-виконавському житті Італії з'явилися нові проблеми та виклики: із салонів та домашніх вечорів, виконавське мистецтво перейшло в великі зали, і це потребувало пошуку нових способів впливу на слухача. Також, із появою романтичного стилю, і виконавці, і композитори прагнули максимально повно розкрити можливості інструмента та виконавця, і: «Час «граючих композиторів» змінився часом «композиторів-віртуозів» [5; 56].

Культовою персоною цього часу став італієць Нікколо Паганіні, радикально несхожий на своїх сучасників виконавців – його нововведення в технічних прийомах шокували публіку. Нові віртуозні технічні прийоми викликали подив, захват і повне нерозуміння як це можна відтворити, тому Паганіні називали шарлатаном. Але згодом: «...італійська виконавська школа, що слугувала взірцем для багатьох європейських країн, у XIX столітті занепадає...» [11; 6].

Розвиток скрипкового виконавського мистецтва в країнах Західної Європи був нерівномірним, що пояснювалося різною долею внеску в еволюцію скрипкової постановки.

Французька скрипкова виконавська школа народжувалась повільно. І слід зауважити, що честь очолювати витоки французької скрипкової традиції дісталася теж італійцеві – Джованні Баттіста Віотті, який зміг синтезувати експресивні італійські виконавські риси з місцевою культурою та формами мистецтва [27; 60-63]. Учень Пуньяні і нащадок Кореллі: «Віотті був останнім великим представником класичної італійської гри на скрипці... Його вплив на французьких скрипалів був величезним...» [23; 153].

Період найвищого розквіту французької школи пов'язаний з відкриттям у Парижі 1790 року Національного інституту музики, а згодом, у 1795 році – консерваторії. В той час французька скрипкова школа була пов'язана з іменами трьох талановитих педагогів-скрипалів: П'єром Франсуа де Саль Байо, П'єром Роде та Родольфом Крейцером: «Франція справедливо вважає своїх трьох знаменитих скрипалів, Крейцера, Роде і Байо, представниками всього найкращого в скрипковому мистецтві. Протягом кількох десятиліть вони виводили Францію в лідерство в цій галузі, і їхній вплив помітний досі» [23; 155]. Ці викладачі-музиканти створили методично-технічні збірки для

навчання студентів, так звані «школи гри». Завдяки працям французької трійці, ці науково-практичні здобутки становлення професійного навчання отримали назву «школа Паризької консерваторії».

Наступний виток розвитку французької класичної школи пов'язують із роботою покоління, що перейняло настанови своїх вчителів, це Ф.-А. Абенек, Ж.-Ф. Мазас, Ш. Данкля, Ж.-Л. Массар і ін.

Франко-бельгійська школа скрипалів прикрашена іменами Леонара, Массара, Марсіка, Томсона, але: «Особливо визначними є досягнення двох видатних бельгійських скрипалів – Анрі В'єтана, який протягом кількох років активно працював у Петербурзі, та Ежена Ізаї, його найкращого учня» [20; 21].

Анрі В'єтан був одним із найяскравіших скрипалів-віртуозів: «...Паганіні показав публіці, що віртуозність як самоціль може захопити аудиторію. В'єтан продемонстрував, що музичніший підхід, що поєднується з віртуозністю, може досягти того ж ефекту» [19; 64].

Е. Ізаї як новатор продовжив розвиток віртуозної техніки Паганіні та Ернста, розширив горизонти скрипкової поліфонії та збагатив техніко-виразні можливості інструменту, додавши: баріолаж у високих позиціях, багатозвучні акорди різної структури, перекидання смичка через дві відкриті резонуючі струни.

Однією з перлин творчості Ізаї є Шість сонат для скрипки соло. Унікальність циклу полягає в тому, що кожна соната дає можливість виконавцю здійснити реверсний експурс із ХХ до ХVІІІ століття (до поліфонічної спадщини І. С Баха, яка мала вплив на Ізаї): «Це продумана концертна програма, яка дає змогу побачити панораму розвитку сонати як жанру, а також простежити еволюцію скрипкової музики та виконавської культури від епохи бароко до першої третини ХХ століття» [16; 42-43].

Щодо німецької виконавської школи, то на її розвиток, особливо у ранній стадії, вплинули італійський, французький та угорський скрипкові стилі. Але, зрештою, німецька школа, що вважалася аналітичною та досить стриманою, остаточно сформувала свій власний унікальний стиль, заснований на особливостях національної культури.

Німецька скрипкова школа ХІХ століття має таких відомих представників як Фердинанд Давид (учень Людвіга Шпора) та Йозеф Йоахім – австрійсько-угорський скрипаль, педагог та композитор єврейського походження, директор Берлінської вищої школи музики (1869-1907 рр.), автор безлічі обробок та творів для скрипки. Слід також зазначити, що Йозеф Йоахім став одним із перших, хто зробив художню редакцію Сонат і партит І.С. Баха для скрипки соло. Сучасники відзначали що «...у грі Йоахіма переважали м'якість, ніжність, романтична теплота. Він мав відносно невеликий, але дуже приємний звук. Бурхлива експресивність, рвучкість були йому чужі» [10; 152].

У першій пол. ХХ століття німецьку традицію уособлювала постать Карла Флеша (австро-німецький скрипаль та педагог). Серед багатьох методичних робіт із питань теорії виконавства «Мистецтво скрипкової гри» К. Флеша посідає особливе місце. У збірнику надається узагальнення методичних принципів та прийомів гри. Будучи уважним і вдумливим спостерігачем, який протягом багатьох десятиліть вивчав гру різних блискучих виконавців, Карл Флеш у своїй школі підсумовує досягнення сучасного мистецтва гри на скрипці.

Скрипкова школа Польщі бере свій початок у ХІХ столітті, коли Польща почала активно розвивати власні музичні традиції, орієнтуючись на європейські стандарти. Значний внесок у розвиток школи зробили такі композитори та виконавці як Генрик Венявський, Кароль Шимановський, Бронислав Губерман, Гражина Бацевич та ін.

Польська скрипкова школа славиться своєю витонченою технікою та здатністю до яскравого музичного виразу. Вона поєднує традиції західноєвропейської музичної культури з характерним польським мелодизмом та ритмічною вишуканістю.

Найяскравішим представником польської скрипкової виконавської школи став Генрик Венявський. Він був не лише блискучим виконавцем, а ще й успішним викладачем (збірка етюдів «Сучасна школа», створена у 1854 році) та композитором.

Венявський є виразником віртуозно-романтичного напрямку в скрипковому мистецтві ХІХ століття, започаткованого ще Нікколо Паганіні і «знаменує собою пік розвитку скрипки не лише з погляду технічних засобів, а й гучності звуку та виразних засобів» [21; 5].

Американська скрипкова школа тісно пов'язана зі слов'янською скрипковою традицією, оскільки базу закладали відомі американські скрипалі, що навчалися в петербурзькій консерваторії: «... протягом 1920-х років [слов'янська] школа гри на скрипці – її стиль виконання та метод навчання – майже завоювали американську музичну сцену...віртуози типу Ельмана-Хейфеца витіснили віртуозів французької традиції Ізаї-Тібо на користь американської публіки. У той же час учні Ауера поширювали евангеліє свого методу за рахунок усталеного франко-бельгійського навчання...» [25; 452]. Серед небагатьох, хто зміг втриматися на олімпі популярності після напливу вихованців петербургської консерваторії, були Фріц Крейслер та Луї Персінгер.

Іван Галамян – учень К. Мостраса та Л. Абеля, видатний американський скрипаль та педагог вірменського походження значно вплинув на розвиток скрипкової школи у США та світі. У 1937 році він переїхав до Сполучених Штатів, де став викладати у Джульєрдській школі музики, а згодом і Кертісовому інституті музики, у Філадельфії. Серед його учнів відомі скрипалі: Іцхак Перлман, Пінхас Цукерман, Майкл Рабін та ін. Методика Галамяна відзначалася інноваційністю та систематичним підходом до навчання. Він приділяв особливу увагу техніці гри та музичному виразові, розробляючи вправи, які допомагали учням удосконалювати свою майстерність. Його книга «Основи скрипкової техніки» стала настільним посібником для багатьох поколінь скрипалів [28].

Яша Хейфець – американський скрипаль, один із найвеличніших віртуозів ХХ століття. Народившись у м. Вільнюс (Литва), вже у вісім років закінчив музичну школу й став учнем геніального Леопольда Ауера, професора Петербурзької консерваторії. На сторінках книги Герберта Аксельрода «Heifetz» (1981 р.) творчій постаті Яші Хейфеця дана така характеристика: «Мистецтво пана Хейфеца... має в основі справжню інтелектуальність та аристократичне почуття стилю, які однаково зневажають усе, що сентиментально нещиро... Він не схожий на жодного іншого скрипаль перед публікою, і мине багато часу, перш ніж такого скрипаль, як він, знову побачать» [17; 272].

Наступні, не менш талановиті представники американської школи це: Ісаак Стерн та Іегуді Менухін. Ісаак Стерн, українець за походженням (народився в 1920 році в невеликому містечку Кременці, в Україні та разом із батьками переїхав до Сан-Франциско, коли йому був рік), завжди пропагував своє життєве кредо про те, що скрипку треба ставити на перше місце і використовувати саме для створення музики: «Своє віртуозне володіння інструментом він використовує лише для музики, ніколи для технічного показу» [25; 540]. Саме це допомогло, значно більше відобразити яскраву особистість Стерна, його повну залученість у музику та спонукало до інтенсивного спілкування з аудиторією. В 30-40х роках Іегуді Менухін був достойним суперником Яші Хейфеця, але в подальшому доля розпорядилася інакше: через деякі проблеми з ігровим апаратом (травма плечового суглоба правої руки), І. Менухін був змушений на деякий час призупинити свою активну концертну діяльність заради того, щоб «...пізнати скрипку і пізнати себе, свій організм у грі... Не зупиняючись тільки на вивченні методичних праць та посібників, він поринає в психологію, анатомію, фізіологію і... навіть у науку про харчування» [10; 239-240].

Луїс Персінджер – (учень Е.Ізаї) видатний американським скрипаль, піаніст та педагог зробив значний внесок у розвиток музичної освіти в США. Народився у штаті Айова, Персінджер почав свою музичну кар'єру як вундеркінд, демонструючи вражаючі здібності як скрипаль і піаніст уже в ранньому віці. «Його виконавська кар'єра була дуже успішною, однак найбільшу славу Персінджеру принесла його педагогічна діяльність. Він викладав у престижній Джульєрдській школі музики в Нью-Йорку, де виховав покоління видатних музикантів. Серед його учнів такі відомі скрипалі як Іегуді Менухін, Рудольф Фіркунський, Роузмарі Клінгер, Камілла Вібальд» [22; 120].

Персінджер відомий своєю здатністю розкривати індивідуальність кожного учня, допомагаючи їм досягти найвищих вершин майстерності: «Він мав... неймовірну уяву... Усе було з музикою; після його уроку хотілося літати...» [26; 41].

Дороті Делей – видатна американська скрипалька і педагог, чия діяльність зробила помітний вплив на музичну освіту в США та за її межами. Народившись у Медісоні, штат Канзас, Делей рано виявила музичний талант і вже у віці чотирьох років почала грати на скрипці. Її освіта включала навчання в Інституті Кертіса у Філадельфії, де вона займалася під керівництвом Івана Галамяна, а також навчання у Джульєрдській школі музики.

Дороті Делей відома, передусім, як надзвичайно успішний педагог. Вона викладала у Джульєрдській школі музики понад 50 років, а також у школі Аспенської музичної школи та коледжу. Її методика навчання відзначена індивідуальним підходом до кожного учня та великою увагою до технічних і музичних аспектів гри. Серед її учнів – чимало зірок світової скрипкової сцени, серед яких Іцхак Перлман, Надя Салерно-Сонненберг, Гіл Шахам, Шломо Мінц, Сара Чанг та багато ін. Делей мала дивовижну здатність виявляти потенціал своїх учнів і допомагати їм розвивати свою індивідуальність та майстерність: «На американській сцені вона безумовно є одним із найкращих викладачів гри на скрипці. Вона має велике щастя збирати таланти з усього світу... Дев'яносто п'ять відсотків скрипкового таланту використовується в оркестрах усіх типів, і ці чудові продукти студії Дороті Делей у Джульєрді...» [24; 9-10].

У формуванні японської скрипкової школи також простежується слов'янська скрипкова традиція, представником якої є Могилевський Олександр Якович (1885-1955 рр.) – скрипаль і педагог (учень Гржималі І.В та Ауера Л.С). Свого часу, Могилевський був відомим концертуючим солістом та ансамблістом. Із 1922 року викладав у консерваторії в Парижі. А у 1937 році, переїхавши до

Японії, отримав посаду: «...професора Токійської консерваторії; сприяв формуванню японської скрипкової школи» [6; 348].

Яскравим представником сучасної японської школи є Коїхіро Харада. Починав своє навчання скрипаль у Токійській музичній школі, а потім продовжив свій шлях розвитку в Нью-Йорку, в музичній школі «Джуліард» де його вчителями були Каціюши Акіяма, Іван Галамян та Дороті Делей. У 1969 році Коїхіро Харада заснував Токійський скрипковий квартет, у складі якого був першою скрипкою упродовж 12 років. «Отримавши високу оцінку за свій талант, техніку та музикальність, він згодом почав викладати за кордоном у великих музичних навчальних центрах, включаючи Клівлендську консерваторію та Аспенський музичний фестиваль» [29].

Коїхіро Харада, окрім концертної діяльності, також обіймає посаду професора музичної школи в Тохо Гакуен і є членом журі багатьох міжнародних конкурсів (Міжнародний скрипковий конкурс ім. Г.Венявського, Міжнародний музичний конкурс ім. Королеви Єлизавети в Бельгії, Міжнародний скрипковий конкурс ім. Н.Паганіні та ін.).

Рейко Отані – лауреат Міжнародного конкурсу скрипалів імені Г. Венявського у Познані, Міжнародного конкурсу Королеви Єлизавети у Брюсселі (1996 р.), Міжнародного конкурсу ім. Л. Шпора у Фрайбурзі, а також Міжнародного конкурсу ім. Я. Сібеліуса у Гельсінкі. Рейко Отані здобула освіту в класі Тоширо Ето та Коїхіро Харада. Також скрипалька здобула грант від японського уряду для продовження свого навчання в Королівській консерваторії Брюсселя (клас Ігоря Ойстраха). Виконання Рейко Отані скрипкового концерту А. Берга (з Філармонічним оркестром Кансай в Осаці під керуванням Тетсуро Бана в 2001 р.) названо «захоплюючим виступом, який розтопив будь-який опір, який міг виникнути по відношенню до сучасної музики» [30].

Розвиток слов'янської скрипкової школи пов'язаний значною мірою з становленням скрипкових майстрів, що дозволило ще більше підняти рівень гри музикантів, адже тепер вони мали змогу якомога найкраще втілити свої професійні здобутки. Серед майстрів відомими є Е.Ф. Вітачек, І.А. Батов, А.І. Леман. За кордоном велику популярність мали майстри, що емігрували: Н.М. Фролов, Г.А. Морозов, Т.Ф. Підгірський та інші.

Наприкінці XVIII століття, одним із перших, хто отримав світову популярність та визнання, став феноменальний скрипаль-віртуоз і композитор, І.Є. Хандошкін. Після навчання в Італії, 17-річний юнак став організатором та першим викладачем скрипкових класів Академії мистецтв.

Непересічною постаттю в педагогічній практиці є професор петербурзької консерваторії Леопольд Семенович Ауер (учень угорського скрипаля, композитора, диригента та педагога Й. Йоахіма). Л. Ауер є засновником слов'янської скрипкової школи, що зробила колосальний вплив на розвиток скрипкового мистецтва в усьому світі. Студенти, слухачі та колеги, які мали змогу почути гру маестро, цінували в Ауері: «...його художній смак та тонке відчуття класичної музики. У грі Ауера постійно позначалися строгість і простота, вміння вжитися у виконуваний твір, і передати його зміст відповідно до характеру і стилю» [10; 161].

Найвидатнішими є такі учні Ауера як Генрік Венявський, Яша Хейфец, Натан Мільштейн, Мирон Полякін, Єфрем Цимбаліст (згодом сформувалася більш розгалужена педагогічна система і у XX столітті відомими були такі блискучі педагоги як Ю.І. Янкелевич, Д.М. Циганов та В.І. Шер).

Українська педагогічно-виконавська скрипкова школа.

Значна роль у становленні київської скрипкової школи належить Івану Водольському (випускник Варшавської консерваторії) та Отакару Шевчику (випускник Чеської консерваторії). Талановиті скрипалі працювали викладачами київського музичного училища та виховали плеяду видатних виконавців, серед них І.Котек, П.Золотаренко, А.Колаковський (учні Водольського) та М.Ерденко, М.Захаревич, М.Сикард, Д.Пекарський (учні Шевчика).

Згодом, у 1913 році на базі Київського музичного училища створено Київську консерваторію. І до вчительського складу був запрошений яскравий скрипаль-виконавець М. Ерденко. Впродовж 1920 – 1950 рр. у консерваторії працював талановитий педагог (учень Л.С Ауера) – Давид Соломонович Бертє (Лівшиць). Випускниками Д.Бертє були О.Пархоменко, О.Кравчук, В.Стеценко та ін. Післявоєнний етап розвитку київської консерваторії період пов'язаний з роботою педагогів П. Макаренка та О. Манілова. Той період характеризується появою перших лауреатів, що здобули перемогу на конкурсах міжнародного рівня. Серед них В. Бродський, А. Мельников, А. Винокуров, З. Зелінський.

У 1957 – 1998 роках у консерваторії працював видатний скрипаль, лауреат міжнародних конкурсів, професор Олексій Миколайович Горохов (учень професорів Л. Цейтліна та А. Ямпольського). О. Горохов виховав плеяду блискучих виконавців, серед яких І. Андрієвський, В. Козін, Г. Коновалов, Н. Сіваченко та ін.

У 1967 році на кафедру скрипки запрошуються талановиті скрипалі: Богодар Которович, Олег Криса та Юрій Мазуркевич. Згодом, кафедру скрипки очолив яскравий скрипаль, диригент,

професор, Народний артист України, лауреат Шевченківської премії – Б. Которович. «Його педагогічна діяльність також була увінчана успіхом, адже він виховав плеяду високопрофесійних скрипалів, серед яких Б. Півненко, О. Семчук, Д. Ткаченко, М. Которович, Т. Печений, К. Стеценко, С. Шотт та ін.» [9; 79]. За цей час сформувався потужний колектив талановитих педагогів-виконавців: Д. Ткаченко, П. Хмара, Л. Овчаренко, Н. Сіваченко, Т. Яропуд, Г. Павлов, І. Андрієвський, А. Баженов, С. Шотт, В. Козін, О. Рівняк, М. Которович, Б. Павленко.

Одеська педагогічно-виконавська школа пов'язана з діяльністю громадського діяча і композитора П. Сокальського (за його протекторатом засновані перші безкоштовні музичні класи – школи аматорів музики). У 1897 році на базі цих музичних класів сформували Одеське музичне училище. Значний внесок у становлення, зміцнення та розвиток Одеської скрипкової школи зробили: Е. Млинарський, Р. Ступка, Й. Перман та Й. Карбулька. Скрипалі Празької (чеської) традиції заклали основи одеської виконавської школи: «... прагнення до краси та сили тону, а також розгонистий широкий рух смичка...» ріднили традиції чеської та одеської шкіл [12; 16].

«Одеська консерваторія була організована у 1913 році. Її скрипкові класи очолили видатні чеські музиканти, професори Й. Перман та Ф. Ступка» [15; 6]. Завдяки спадкоємно-педагогічній взаємодії, музично-творчі традиції цих педагогів не лише не передавалися, а й мали широкий розвиток: «Одним із перших педагогів, які продовжували та розвивали ці традиції, була вихованка професора Й. Пермана Фаїна Юхимівна Макстман» [14; 1].

«Можна відмітити три лінії розвитку одеської скрипкової школи: 1. Й. Перман – Ф. Макстман – О. Станко – Л. Лемберський – М. Грінберг; 2. Й. Карбулька – П. Столярський – Д. Ойстрах – В. Мордкович – В. Пронін; 3. Ф. Ступка – Д. Лекгер – О. Деркач» [13, с.107].

Особливе місце в скрипковій педагогіці зайняла школа-інтернат для обдарованих дітей професора П. Столярського: «Найвідомішими учнями П.С. Столярського були Давид Ойстрах, Єлизавета Гілельс, Борис та Михайло Гольдштейни, Натан Мільштейн, Самуїл Фурер, Михайло Фіхтенгольц, Альберт Марков, Валерій Клімов, Едуард Грач та інші» [9; 83].

Феноменального успіху досягли учні школи професора П.С. Столярського скрипалі: Давид Ойстрах, Захар Брон, Сергій Кравченко. Яскравими представниками одеської скрипкової школи є Віктор Пікайзен (учень Д. Ойстраха); Олексій Семененко і Андрій Мурза.

Із 2019 року кафедру оркестрових інструментів очолює професор Купін П.Г.; працюють такі викладачі: доцент, Заслужений артист України Притула Д.Б.; доцент, Заслужена діячка мистецтв України Мерцалова З. П.; старший викладач Водопьянова Т. В.; доцент Лаптева Г.М.; старший викладач, Заслужена артистка України Комарова І.І.; доцент Малічкін В.Г.; доцент, Заслужений артист України Чекалюк В.В.; Молдаванов В.В., Чекалюк Г.В., Марків К.М., Шевченко Д.В., Піскун Л.В., Мурза А.О., Васильєва В.В.

Львівська скрипкова школа веде своє коріння від видатного скрипаля-віртуоза Кароля Ліпінського. Вагомий педагогічний внесок зробили викладачі Є. Щедрович-Ганкевичева (учениця Л. Ауера та О. Шевчика), К. Гладилович, Є. Перфецький, І. Левицький, професор Осип Москвичів (в його класі навчалися: О. Деркач, Ю. Крих, Н. Пілатюк, Л. Шутко, І. Пілатюк, Б. Каськів). Скрипкове життя Львівщини пов'язаний також з ім'ям Олександри Деркач (учениця професора О. Москвичіва).

Олександра (Леся) Деркач працювала у Львівській музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької та у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. За свій тривалий творчий шлях, О. Деркач: «виховала понад 60 скрипалів. Кращі серед них – лауреат міжнародних конкурсів, Народна артистка України Лідія Шутко, дипломант республіканських конкурсів доцент Матіас Вайцнер, доктор мистецтвознавства професор О. Бодіна» [31].

Висновки. Ядром європейської музичної культури є пласт накопичених традицій та принципів академічного виконавства з акцентом на індивідуалізм і самовираження. Варіативність виконання відображають специфічні характеристики епохи, пошук нових смислів та повернення до традицій, поєднання різних філософських систем, релігійних поглядів, національних композиторських та виконавських шкіл, синтез стилів.

Кожна скрипкова виконавська школа має свої особливості, стилі та підходи до гри на скрипці. Вони вплинули на розвиток скрипкового мистецтва та стали основою для багатьох виконавців і композиторів у всьому світі. Скрипкові школи зазнали значних змін протягом своєї історії. Ці зміни відображають технічний, естетичний та культурний розвиток світу та впливали на структуру та підхід до викладання скрипки.

Із винайденням нових технологій та інструментів для виготовлення скрипок і струн, технічні аспекти гри на скрипці постійно вдосконалювалися. Це вплинуло на техніку гри, включаючи віртуозні штрихи, позицію руки та інші аспекти. Репертуар для скрипки збагатився з часом,

включаючи твори різних стилів та епох. Це вимагало розвитку нових підходів до інтерпретації різних видів музики. Сучасний світ глобалізував процес навчання та обміном інформацією, дозволивши швидкий обмін корисними теоретичними і практичними напрацюваннями та культурними впливами. Це призвело до того, що музиканти сучасності можуть брати найкраще з різних скрипкових шкіл і об'єднувати їх у своїй грі.

Із розвитком освіти і педагогіки з'явилися нові методи викладання та навчання скрипки. Викладачі стали активніше використовувати технології та інновації для покращення процесу навчання. Яскраво проявляє себе постмодерна мультистильовість, що дозволяє сучасній скрипковій школі поєднувати елементи різних традицій та стилів, створюючи інтердисциплінарні підходи до викладання та виконання.

Проаналізувавши безліч скрипкових шкіл, можна вивести основні критерії, які ріднять скрипкові школи в різних країнах, це загальний інтерес до вивчення класичної музики та скрипкового мистецтва; виведення загальноприйнятих в усіх школах, засад технічного майстерності; опора та використання класичної літератури та методик у викладанні.

Водночас із цим, розрізняє скрипкові школи в різних країнах чимало аспектів: стилі виконання (різні школи можуть мати відмінні підходи до артикуляції, фразування та виразності в грі); репертуар (кожна школа може акцентувати увагу на наробітках саме своїх національних композиторів в репертуарі); використання педагогічних методів (застосування власних індивідуальних методик та підходів до навчання).

Усі ці різноманітності роблять скрипкові школи цікавими та сприяють розвитку скрипкового мистецтва в світі. Музиканти та здобувачі вищої освіти мають можливість вибрати той підхід, який найкраще відповідає їхнім індивідуальним потребам та виразності.

Список використаної літератури

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Музичне виконавство: Наук. вісник*. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32–40.
2. Анненкова Н. Становлення скрипкового мистецтва: тезаурус у педагогічному просторі. *Наук. праці Міжрегіон. акад. управління персоналом. Педагогічні науки*. Вип. 5 (58), 2023. С. 5-8.
3. Глазунов О. О., Устименко-Косоріч О. А. Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі) *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. ст.* Дніпро :ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1) [490 с.]. С. 471-485.
4. Гринчук І. Музична освіта в Україні: історико-регіональний аспект. *Мистецтво та освіта*. 2013. № 2 (68). С. 11–15.
5. Грум-Гржимайло Т. М. Музичне виконавство. Віхи історії. Видатні диригенти минулих і наших днів. Київ : Знання, 1984. С. 56-73.
6. Келдиш Г. В. Музичний енциклопедичний словник. Київ : Наук. думка, 1990. С. 348–350.
7. Куровський І. Бельгійська скрипкова школа як один з світових центрів скрипкового мистецтва XIX-XX ст. та українське скрипкове виконавство. *Кваліфікаційна робота*. Львів : Нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка, 2023. 52 с.
8. Лабачук Я. А. Когнітивно-творчий аспект формування скрипкового виконавства. *Кваліфікаційна робота*. Львів : Нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка 2023. 28 с.
9. Полянко М.О Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти. *кваліфікаційна робота* Чернівці / Чернівець. нац. Ун-т ім. Ю. Федьковича, 2021. С. 30-83.
10. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. М.- Л. : Музыка. 1967. С. 152-240.
11. Скибин В. Н. Эволюция скрипичной постановки. Минск, 1986. С.6-15.
12. Скрипник Л. М Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття): автореф. дис. ...канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. С. 13-17.
13. Станко О. Педагогическая преемственность в становлении и развитии Одесской скрипичной школы / ред. Огренич Н. Л. / Одес. консерватория. Забытые имена, новые страницы Одесса : Гос. Консерватория им. А.В. Неждановой, 1994. 107 с.
14. Станко О. Профессор Одесской консерватории Ф.Ю. Макстман. Одесса, 1997. С. 1-14.
15. Станко О. Скрипичная школа профессора И.В. Пермана. Одесса, 1992. С. 6-13.
16. Фандеев К. Э. Изан. Шесть сонат для скрипки соло в исполнительских версиях Г. Кремера и А. Шумского / Донец. гос. муз. акад. им. С. С. Прокофьева, 2011. С. 42-43.
17. Alexrod Herbert Heifetz. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications 1981. P. 272-275.
18. Angoff Charles Fathers of classical music. Freeport, N.Y., Books for Libraries Press, 1969. P. 87-94.
19. Campbell Margaret The great violinists/ Garden City, N.Y. : Doubleday 1981. P. 64-67.
20. Ginzburg L.S. Prof. Lev Ginsburg's Ysaÿe. Neptune City, N.J. : Paganiniana, 1980. P. 21-22.
21. Grigoriev V. Henryk Wieniawski, życie i twórczość. Warszawa : Państwowe Wydaw.Nauk, 1986. P. 5-27.
22. Olmstead Andrea Juilliard: A History. University of Illinois Press, 1999. P. 120.
23. Pougin Arthur Notice sur Rode, violoniste français. Paris Pottier de Lalaine, 1974. P. 153-160.
24. Sand Barbara Lourie Teaching Genius: Dorothy DeLay and the Making of a Musician Amadeus Press, 2005. P. 9-10.
25. Schwarz Boris Great masters of the violin: from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman. New York: Simon and Schuster, 1983. P. 452- 540.

26. Waleson Heidi Master classes. New York Magazine, April 28, 1997. P. 41.
27. Wu M. Thoughts about the Adult Violin Teaching Practice in Normal Colleges. Northern music, 2016. (02). P. 60-63.
28. Ivan-Galamian web site – URL: <https://www.britannica.com/biography/Ivan-Galamian> (дата звернення: 27.09.2024).
29. Manhattan School of Music URL: <https://www.msmnyc.edu/faculty/koichiro-harada/> (дата звернення 03.09.2024).
30. Otani Reiko violinist official web site – URL: <http://reikootani.com/profile.htm> (дата звернення: 18.09.2024).
31. Офіційний сайт: Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-skrypky/> (дата звернення: 10.09.2024).

References

1. Andrievsky I. Some problems in the development of the Ukrainian violin school in the context of the evolution of European instrumental music. *Musical science: Scientific journal*. Kyiv, 2000. VIP. 14, book. 6. P. 32–40.
2. Annenkova N. The formation of violin mystique: a thesaurus in the pedagogical space. Scientific practices of the Interregional Academy of Personnel Management. *Pedagogical Sciences Issue 5 (58)*, 2023. P. 5-8.
3. Glazunov O. O., Ustimenko-Kosorich O. A. Italian violin mystique of the Baroque style: nourishment of style and interpretation (based on the creativity of F. Geminiani and P. Locatelli) Musical thought of the Dnipropetrovsk region: Collection of sciences. articles. Dnipro : GRANI, 2024. Vip.26(1). 490 s. P. 471-485.
4. Grinchuk I. Musical awareness in Ukraine: historical and regional aspect. *Mystery and illumination*. 2013. No. 2 (68). P. 11–15.
5. Grum-Grzhimailo T.N. Musical performance. Milestones of history. Majestic instrumentalists and conductors of past and present days M.: Publishing house. Knowledge 1984. P. 56-73.
6. Keldysh G.V. Musical encyclopedic dictionary. Kyiv : Encyclopedia 1990. P. 348–350.
7. Kurovsky I. The Belgian violin school is one of the light centers of the violin mystique of the 19-20 th centuries. and the Ukrainian violin vykonavstvo.//qualification of work Lviv. Lviv : National Music Academy named after. M. V. Lisenka 2023. 52 p.
8. Labachuk Y.A. Cognitive and creative aspect of the formation of violin viconnage / qualification work Lviv : National Music Academy named after M.V. Lysenko, 2023. 28 p.
9. Polyanko M.O History of the development of violin art: regional aspects//qualification work Chernivtsi. Chernivtsi National University named after Yu. Fedkovich, 2021. P. 30-83.
10. Raaben L. Life of remarkable violinists. M.-L.: Music. 1967. P. 152-240.
11. Skibin V. N. Evolution of violin performance. Minsk, 1986. P. 6-15.
12. Skrypnyk L. M. Specificity of the manifestation of the principles of dialogue and play in a violin concert (on the basis of works of the 20th century): abstract. dis. ...cand. mysticism: 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after. P.I. Tchaikovsky. Kyiv, 2009. P.13-17.
13. Stanko O. Pedagogical continuity in the formation and development of the Odessa violin school// ed. Ogrenich N.L. Odessa Conservatory Forgotten names, new pages Odessa /State Conservatory of A.V. Nezhdanova 1994. 107 p.
14. Stanko O. Professor of the Odessa conservatory F.Yu. Makstman. Odessa, 1997. P. 1-14.
15. Stanko O. Violin school of professor I.V. Perman. Odessa, 1992. P. 6-13.
16. Fandeev K. Coursework E. Ysaye. Six sonatas for solo violin in the performing versions of G. Kremer and A. Shumsky. Donetsk State Musical Academy named after. S. S. Prokofieva, 2011. P. 42-43.
17. Alexrod Herbert Heifetz. Neptune City, N.J. : Paganiniana Publications 1981. P. 272-275.
18. Angoff Charles Fathers of classical music. Freeport, N.Y., Books for Libraries Press, 1969. P. 87-94.
19. Campbell Margaret The great violinists/ Garden City, N.Y. : Doubleday 1981. P. 64-67.
20. Ginzburg, L.S. Prof. Lev Ginsburg's Ysaye. Neptune City, N.J.: Paganiniana 1980. P. 21-22.
21. Grigoriew V. Henryk Wieniawski, życie i twórczość. Warszawa: Państwowe Wydaw.Nauk.1986. R. 5-27.
22. Olmstead Andrea Juilliard: A History. University of Illinois Press, 1999. P. 120.
23. Pougin Arthur Notice sur Rode, violoniste français. Paris Pottier de Lalaine, 1974. P. 153-160.
24. Sand Barbara Lourie Teaching Genius: Dorothy DeLay and the Making of a Musician Amadeus Press, 2005. P. 9-10.
25. Schwarz Boris Great masters of the violin: from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman. New York: Simon and Schuster, 1983. P. 452-540.
26. Waleson Heidi Master classes. New York Magazine, April 28, 1997. P. 41.
27. Wu M. Thoughts about the Adult Violin Teaching Practice in Normal Colleges. Northern music. 2016. (02): P.60-63.
28. Ivan-Galamian website – URL: <https://www.britannica.com/biography/Ivan-Galamian> (date of publication: 09/27/2024).
29. Manhattan School of Music URL: <https://www.msmnyc.edu/faculty/koichiro-harada/> (date 09/03/2024).
30. Otani Reiko violinist official website – URL: <http://reikootani.com/profile.htm> (date of publication: 09/18/2024).
31. Official website: Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-skrypky/> (date of publication: 09/10/2024).

UDC 398.125

VIOLIN PERFORMANCE SCHOOLS THROUGH THE PRISM OF MUSICAL AND HISTORICAL CONTEXT

Shevchenko Daria – Doctor of Arts, Lecturer at the Department of Orchestral String Instruments,
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine.

The purpose of the article is to analysis of the development and evolution of various violin schools, the study of their technical, aesthetic and cultural features, as well as in the identification of their influence on modern performing arts and pedagogy.

Research methodology. Materials of research literature are studied by logical, historical, chronological, problem-chronological, and musical analysis method. *Results.* A scientific article on violin performing schools reveals the multifaceted and evolutionary path of this musical phenomenon, combining historical and musical contexts for a better understanding of the development and influence of various performing traditions. The results of the study lead to several key conclusions that help to understand the depth and significance of violin schools in world musical culture. First of all, the article reveals that each violin school, regardless of its geographical origin, has its own unique characteristics, techniques and approaches to performance. For example, the Italian school is characterized by emotional richness and virtuosity, while the German school is characterized by rigor and attention to the details of the musical text. The French school, in turn, emphasizes refinement and elegance of performance. The study also shows how historical events and cultural changes influenced the development of violin schools. For example, in the baroque and classical periods, the basic techniques of playing the violin were formed, which later became the basis for further performance traditions. In the 19 th century, romanticism brought new requirements for expressiveness and technical capabilities of the instrument, which was reflected in the development of new approaches to performance. An important result of the study is the analysis of the impact of technological innovations on violin art. With the development of new materials for making instruments and strings, as well as the appearance of modern production methods, the technique of playing the violin has changed. This influenced the development of new virtuosic techniques and techniques, which have become an integral part of the modern violin repertoire. The article also emphasizes the importance of globalization and information exchange in the modern world. Thanks to globalization, musicians from different countries have the opportunity to learn and adopt the best traditions of different violin schools, which leads to the synthesis of various performance styles and techniques. This, in turn, enriches modern performance practice and opens new horizons for musicians. Last, but not least, is innovation in violin teaching. Teachers actively use modern technologies and the latest teaching methods, which makes the learning process more effective and adaptive to the needs of students. Postmodern multistylism, which combines elements of different musical traditions, also plays an important role in modern pedagogy. In general, the results of the scientific article not only reveal the versatility and importance of violin performing schools, but also demonstrate their role in the formation and development of modern musical art. This research helps to better understand the historical roots, evolution and present state of violin performance, providing valuable knowledge for musicians, educators and researchers in the field of music.

The practical significance. The research materials can be used in lectures and seminars on the history of performing musical instruments in secondary and higher educational institutions.

Key words: performance culture, world violin performance schools, Ukrainian pedagogical and performance tradition, work of outstanding violinists, performance styles, repertoire, phenomenon of Professor P.S Stolyarskyi, Odessa Violin School.

Надійшла до редакції 20.11.2024 р.

УДК 398.125.7

КИЛИМОВА МАПА СЛОБОЖАНЩИНИ XVIII – XXI ст.: ТРАДИЦІЙНІ ОСЕРЕДКИ, ЛОКАЛЬНІ ЦЕНТРИ, МАЙСТЕРНІ

Олена Павлюк – аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, відділ образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0009-0007-5744-9588>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.840>
pavliuk_olena@ukr.net

Охарактеризовано східний історико-географічний регіон України – Слобожанщину та зразки слобожанських килимів (від давніх до сучасних), збережені у музеях України, авторських колекціях і які мають культурну цінність на ряду з іншими творами народного мистецтва. Автором зроблено спробу відтворення географії виробництва слобожанських килимів XVIII – XXI ст.: виявлення місцевості, де розташовувались килимові майстерні, мануфактури, традиційні осередки, локальні центри та на основі аналізу джерел, матеріалів праць попередників, представлення їх на «Килимовій мапі Слобожанщини» у хронологічній градації.

Ключові слова: Слобожанщина, килимарство, коцарство, майстерні, килими, коци, мапа.

Постановка проблеми. Слобожанщина – український історико-етнографічний регіон, що характеризується індивідуальними особливостями прикордонного розташування, історії, господарської спеціалізації, національного складу і традицій населення, самобутньою матеріальною і духовною культурою. В своїй історичній основі – це заселені людьми землі так званого Дикого поля, на які протягом століть претендували кілька держав: московія, Кримський ханат, Річ Посполита. Тому ця велика територія тривалий час була місцем взаємодії різних культур. Художня культура, зокрема ремісничі вироби, відобразили естетику народів, що заселили землі Слобідської України з південного та західного регіонів України, з московії та інших територій. Актуальним постає питання ретроспективи килимового розмаїття, що побутувало у даному регіоні на «Килимовій мапі Слобожанщини» у період XVIII – XIX ст.

Останні дослідження і публікації. Килимарство Слобожанщини має свою унікальну історію та традиції, малодосліджене і потребує поглибленого вивчення. Упродовж XVIII – XIX ст. цей художній

промисел активно розвивався, а килимові вироби користувалися попитом у країні та за її межами. В останній чверті XIX ст. килимарство зазнало занепаду – його витіснило фабричне виробництво килимів. Майже сто років промисел був забутий, але зберігся до наших часів завдяки умінню поодиноких майстрів виробляти килими та передавати ці знання своїм нащадкам.

Про існування на Слобожанщині килимарських майстерень, мануфактур, традиційних осередків та локальних центрів згадують у своїх працях Д. Багалій [4], О. Твердохлебов [21], І. Аксаков [2], В. Піщанський [14], В. Щербаківський [27], С. Таранушенко [18], Я. Запаско [7], Г. Когут [11], А. Адрюг [1], А. Радомська [16], Н. Прилипченко [15], М. Чумаченко [26] та ін.

Для килимових творів Слобідської України XVIII – XIX ст. характерні своєрідні композиція та декор, особлива технологія ткання на вертикальному верстаті, теплий колорит, яскрава і одночасно м'яка кольорова гама, що включає відтінки зеленого та гірчичного у поєднанні з рожевими і яскраво-блакитними кольорами. Широкою популярністю в окреслений період користувалися ще так звані «офіцерські килими», на яких зображувалась геральдична символіка, військові символи у віддзеркаленні барокових традицій, про що згадується в описах XII Археологічного з'їзду (1905 р.), що проходив у Харкові. Не можливо також залишити поза увагою харківські довговорсові килими – коци, що вироблялися майстрами технікою вузликового ткання на вертикальних верстатах і користувалися великим попитом як в Україні так і поза її межами. Ці яскраві пам'ятки народного мистецтва, збережені у музеях України і мають культурну цінність поряд з іншими творами народного мистецтва.

Мета статті полягає у відтворенні географії виробництва слобожанських килимів XVIII – XXI ст. і розробці у хронологічній градації «Килимової мапи Слобожанщини» з осередками виготовлення та ареалами побутування традиційних килимів. Мета дослідження передбачає наступні *завдання*: дослідити наявні зразки слобожанських килимів у музеях України, авторських колекціях сучасних майстрів; виявити місцевості, де були розташовані килимові майстерні, мануфактури, осередки, центри тощо, про які згадують у своїх працях науковці, наявні джерела (старі та сучасні мапи Слобожанщини, топографічні довідники, описи, звіти тощо) для відтворення їх на «Килимовій мапі Слобожанщини».

Виклад основного матеріалу дослідження. Географія прядильного, ткацького, килимарського, коцарського та інших текстильних промислів на Слобожанщині була досить широкою, починаючи з XVIII ст. Це визначалося багатьма факторами, особливо історією заселення території, національними виробничими традиціями, наявністю необхідних природних та трудових ресурсів: великі запаси сировини – вовни, червця й рослин для фарбування пряжі, некупована праця кріпаків [18].

Охтирський історик, етнограф, літератор О. Твердохлебов займався вивченням народного побуту Слобожанщини, зокрема й традиційного коцарського промислу на Харківщині. Науковець зазначав, що «черкаси», які переселилися з-за Дніпра на слободи і села Харківської губернії, занесли на нові землі велику кількість ремесел, між яким вироблення килимів або «коцарство» було одним із видатних. Майстри, що займалися цим промислом, ткали килими, які, окрім місцевого споживання, слугували ще предметом експорту до російських поселень і навіть за кордон [21].

Харківський мистецтвознавець, музейник, дослідник української старовини С. Таранушенко, поглиблено досліджував килимарство Слобожанщини XVIII – XIX ст. Науковець вивчав передумови, що сприяли розвитку панських килимарських майстерень та фабрик, килимарській продукції. Водночас, С. Таранушенко зазначив, що килим у старовину в Україні був не лише предметом експорту, але й повсюдною необхідною хатньою річчю, «<...> його можна було знайти майже в кожній хаті, бо майже в кожному господарстві були вівці й станок, за яким працювали в довгі зимові місяці, вільні від сільсько-господарчої роботи. Килими ткали козаки, селяни, міщани, ремісники-цехові, і не лише для власного вжитку, а почасти й на продаж» [18; 20].

Так, «Книга пожиткам колишнього чернігівського полковника Павла Полуботка та дітей його Андрія та Якова Полуботків» містить інформацію про 101 килим та власну килимарню у маєтку полковника. Килимова майстерня містилася у тому ж будинку, де жив гетьман, на другому поверсі у двох великих кімнатах, де безпосередньо займалися виготовленням килимів та двох складських приміщеннях (кімнати, в яких зберігалися незадіяні вертикальні ткацькі рами, скрині з нитками, пряжею тощо). В приміщеннях панської майстерні на вертикальних верстатах виготовлялася велика кількість килимових виробів, а саме, коци, килими з медальйонними композиціями, рельєфні килими з застосуванням геральдики та емблематики. Як приклад, килим з гербом¹ П. Полуботка XVIII ст. із збірки В. Кричевського.

У майстерні килими виготовлялися на замовлення до панських палаців, церков, для козацьких старшин, а також на продаж. Виготовленням килимів займалась досвідчена майстриня, під керівництвом якої працювало ще декілька килимарниць [10, 19; 367].

На початку XIX століття від Полуботків по жіночій лінії с. Михайлівка дістається впливовому поміщику Лебединського повіту О. Іваненку. У 1852 році після смерті Олександра Іваненка Михайлівка переходить до його племінниці Уляни Білухи-Кохановської, дружини Олексія Капніста. У власності Капністів маєток залишається до приходу більшовиків до влади [22].

Отже, килимарська фабрика Капністів у с. Михайлівка, що перейшла у спадок від Полуботків, продовжувала своє існування до 1917 року. Графиня В. Капніст надала багато зразків старовини зі своєї родової колекції, у тому числі килими до першої виставки української старовини, що проходила у м. Лебедин 1918 року [9].

У працях Д. Щербаківського, С. Таранушенка, Я. Запасака дізнаємося ще про одну килимову фабрику, що функціонувала на Харківщині у I пол. XIX ст., власницею якої була слобідсько-українська поміщиця А. Надаржинська [7, 19, 27].

Так, Щербаківський вивчає Опис² церковних речей Грузинського собору графа Аракчеєва 1829 року і подає в загальних рисах орнаменту килимів, виготовлених на власній килимарській фабриці А. Надаржинської: килим синього кольору з червоним, простеляється через всю церкву, довжиною 18 аршин, шириною 2 аршина, коштовністю 500 руб.; колим по білій землі чорні хрести з 5 штук, для використання з траурною і фіолетовою ризницями; килим великий по дикій землі білі і чорні квіти з 5 штук; килим по дикій землі білі квіти з бордюром білі розани, довжиною 9 аршин, шириною 2, 4 аршина; килим чорного кольору з білими мушками, довжиною 5,4 аршина, ширина 4,4 аршина для панахид. Але в жодній праці вищезгаданих науковців не вказана локація килимової фабрики А. Надаржинської, в якій саме місцевості на Харківщині вона знаходились. Тому автору статті необхідно було здійснити енциклопедичне дослідження прізвищ Харківської губернії та вивчити географію розташування маєтків та їх історію. Так, С. Таранушенко у своєму дослідженні згадує маєток полковника І. Перехрестова в Охтирці, вивчає опис від 1705 року цього маєтку, де у переліку наявні 34 коври і килимів простих, тобто місцевої роботи, коців, польських, турецьких, перських [18; 366, 367].

Жодної інформації про існування у згаданому маєтку килимарської майстерні в працях дослідників та описових актах не виявлено. Але, водночас, професор М. Слабченко називає Охтирку пунктом, де вироблялося багато коців [17; 100].

Опрацювавши дані енциклопедичних джерел прізвищ Харківської губернії та опису старовинних садиб Харківщини, довідуємося, що у 1720 році землі Охтирського полковника І. Перехрестова, якому належала значна частина Охтирського і Богодухівського повітів, були конфісковані московською державою до казни і передані царському духівнику Т. Надоржинському. Анастасія Надаржинська, вдова майора, онука Тимофія Надоржинського успадкувала землі Охтирського повіту. Розкішні маєтки А. Надаржинської знаходились у м. Тростянець, с. Славгород, с. Янків Ріг [12; 75–78, 13; 178].

Водночас, про цікавий факт існування килимарської майстерні в с. Боровенці неподалік Лебедини знаходимо у супровідних документах до першої виставки української старовини, що проходила в м. Лебедині 1918 р. Килим із цієї майстерні представлений в числі колекції килимів художника О. Красовського³ [9].

С. Таранушенко, як співорганізатор і лектор цієї виставки, надає цікаву інформацію, що килим витканий в маловідомій панській майстерні в с. Боровенці Лебединського району. Дослідник охарактеризовує килимовий виріб майстра, який залишив «автограф» на бордюрі (виткав своє ім'я «Павло»): «Килим має кругом бордюр, а з боків ще по доріжці. Середина має симетричну і централізовану композицію рослинного характеру. Характер рисунку сухий і безпокійний, мало характерний для наших килимів». Окрім цього килимового виробу, на виставці присутні ще декілька зразків килимів із цієї ж майстерні [9; 19].

Враховуючи ці факти, можемо зробити припущення, що власницею килимарської майстерні, що в с. Боровенці, була А. Надаржинська.

Не можемо залишити поза увагою садибу Слобожанського генерал-майора Ф. Шидловського, що знаходилась у с. Старий Мерчик на околицях Харкова, про яку згадували С. Таранушенко і Д. Щербаківський.

У будинку полковника Л. Шидловського (небожа Ф. Шидловського) було «<...> 2 килими полосатих, 8 коврів різних рук, у тім числі один перський, а останні черкаської роботи та ще два килими: перський, а другий черкаської роботи», – зазначав С. Таранушенко і далі продовжує, – «<...> 12 килимів різних – перської, турецької й черкаської роботи», тобто місцевих, українських; крім того, ще «<...> 1 килим “черкаський” та “килим взорчастий черкаський”» [18; 16–17, 27].

Будь яких відомостей про функціонування килимарської майстерні у маєтку Шидловських не знаходимо у джерелах, але наявний цікавий факт про існування іншої майстерні – з виготовлення тканин шляхом валяння. Так, в одному з маєтків Шидловського в с. Рождественське на Сіверському Донці, у праці Д. Багалія зазначено: «<...> у селі Рождественське у ньому був маєток огорожений, на огорожі чотири башти, у дворі стояв будинок з 9 світлицями й кімнатками, різні господарські будівлі. <...> На

р. Донцеві біля двору – водяний млин із 3 коморами, з 8 жорнами і з 3 ступами, однією сукновальною⁴, <...> підданих черкасів вісімнадцять дворів та росіян одинадцять дворів». В іншому маєтку Шидловського, в селі Іванівському, було підданих 144 двора, росіян 6 дворів, велике господарство, серед якого зазначено 90 овець, 14 кіп льону, 33 плоскіні і коноплі [4; 163–164]. Всі ці факти дозволяють зробити припущення про існування ткацької майстерні у одному з маєтків Шидловського, переважна більшість продукції якої були сукно (ворсова тканина) і довговорсові килими, як от коци, ліжники, які на той час мали великий попит серед полкових офіцерів.

Географія прядильного, ткацького, килимарського, коцарського та інших текстильних промислів на Слобожанщині протягом другої половини XIX – початку XX ст. залишалася стабільно широкою, незважаючи на те, що абсолютні показники кустарної текстильної промисловості поступово знижувалися.

Так, у Харківській губернії до 1917 року текстильні вироби продовжували виготовлятися. Чимало слобод і сіл у Валківському, Зміївському, Лебединському, Вовчанському, Сумському, Куп'янському повітах перетворилися на кустарні осередки із самобутніми традиціями організації текстильного виробництва, в яких важливу роль відігравали прядильники, ткалі, килимарі, коцарі, вишивальники та інші народні майстри-текстильники [23; 430–439].

У каталозі першої виставки української старовини (1918 р.) зображені килимові твори з с. Боровеньки, с. Пристайлово Лебединського повіту, килими з Лебедина, Охтирки, Валок.

В окремих регіонах Слобожанщини у той період народні майстри продовжували створювати традиційні типи килимів різноманітних форм для власного вжитку, на замовлення і на продаж. Так, у Золочівському повіті Харківської губернії килимарі ткали верети й ліжники, в Ізюмському повіті – вузькі й довгі килими, в Вовчанському повіті, окрім настінних і долівкових килимів, виробляли спеціальні килими човникового ткання для застилання ліжка. На килимах виконувалася композиція з центральним мотивом, навколо якого розміщувались орнаментальні форми менших розмірів. На краях композиції завжди замикалися гірляндною каймою. Такі килими виготовляли на замовлення в с. Олександрівка, Валківського повіту [24; 15–23].

У сл. Нова Водолага Валківського повіту на Харківщині при Миколаївській двокласній парафіяльній школі діяло кустарне відділення з виготовлення килимів та коців. При школі створена склад-кramниця і музей текстильних виробів. Так, у приміщенні церковної сторожки була влаштована постійно діюча виставка виробів ткачів і килимарів [25; 214–216, 5; 10–22].

У Національному музеї декоративного мистецтва України наявні зразки двох коців XIX ст. із с. Нова Водолага (№ КТ – 378, № КТ – 383).

Переважну більшість слобожанських килимів, що збереглися в музейних експозиціях до нашого часу, становлять гладкі двобічні килими з різних районів Слобожанщини. Але серед усіх різновидів техніки кустарного килимарства найбільшого поширення на Слобідській Україні набула ворсова техніка ткання. У XVIII – на початку XX ст. кустарне виробництво коців набуло на Слобідській Україні великого розмаху. За підрахунками дослідника українських ярмарок І. Аксакова, щороку килимарі та коцарі м. Харкова виготовляли майже 26 тис. різноманітних килимових виробів, які продавали на найбільших ярмарках Слобожанщини – Хрещенському, Успенському та Покровському [2; 5].

У Харківському історичному музеї наявні три зразки коців XIX ст. (№№ 7462, 7079, 584).

Зокрема, у м. Харкові та його околицях до початку XVIII ст. налічувалося кілька сотень коцарів, які щорічно виробляли значну кількість коців. За обсягом виробництва харківський коцарський промисел уже в той час посідав перше місце в Україні. На території приміської Залопанської слободи коцарі заснували і заселили вулицю, яка й до сьогодні зберегла назву Коцарська [5; 214–215].

О. Твердохлебов у своєму дослідженні подає історію про харківських коцарів, які відмовились виробляти коци на замовлення стаєнної царської контори від 1740 року з причин маленької оплати за їхню роботу. У періодичному виданні «Киевская старина» дослідник яскраво описує ці події і прелічує імена харківських майстрів: Кость Кочерга, Гарасько Сколоздрія, Матвій Литвиненко, Семен Кравець, Семен Кочерженко, Іван Домашенко, Оріся Піддубна, Агапка Корніїха, Ганна Котелевська, Палажка Котелевська, Меланія Лапчиха, Марія Курязківна, Феодосія Плахотнікова, Параска Польськівна, Марія Безистична. Завдяки дослідженню науковця, наразі відомі імена коцарів, які вирогідно, працювали у локальному осередку килимарства на вулиці Коцарській у м. Харкові [21; 364–368].

На початку XX ст. килимарство у Харкові, як і загалом на території Слобідської України, почало занепадати. Його витіснило фабричне виробництво килимів. У 1902 році дослідник В. Бабенко зумів відшукати лише одну майстриню у місті, що погодилась зіткати декілька зразків коців до XII археологічного з'їзду, який проходив у Харкові [3].

У своїй праці Я. Запаско згадує про мануфактурне виробництво килимів на Харківщині I половини XIX ст. із посиланням на відомості про заводи і фабрики Харківської губернії за 1846 р. Дослідник відзначив килимові фабрики в с. Мар'їнське Богодухівського повіту, с. Микитівка Охтирського повіту, с. Могриця, с. Юнаківка, с. Хотінь Сумського повіту. Ця інформація потребує подальшого детального вивчення [7].

На сьогодні майстерень і центрів із традиційного вироблення килимів на Слобожанщині не виявлено. У регіоні наявні локальні осередки килимарства навколо майстрів – промоція традиційного художнього промислу в освітні заклади, заклади культури з метою його збереження і відновлення. На Харківщині виготовленням килимів та традиційних коців займаються лише декілька майстрів, які передають уміння своїм учням. Так, Ірина Шегда, методист Обласного організаційно-методичного центру у м. Харкові проводить «Коцарські студії» для всіх бажаючих опанувати техніку вироблення коца. Олена Коваль, викладач Валківської школи мистецтв працює з школярами, реалізуючи зміст освітньої програми «Коцарство» в смт. Валки та с. Ков'яги. Галина Тищенко, Олександр Хоменко та Антоніна Анорічева-Єрьомко, викладачі Харківської державної академії дизайну і мистецтв, майстри художнього текстилю мають значний творчий доробок. Килимові твори цих авторів були представлені на республіканських, всеукраїнських, міжнародних і зарубіжних виставках. Так, на персональній виставці, що проходила в Охтирці (2022 р.), О. Хоменко розповів як ризикуючи життям, він встиг вивезти частину своїх робіт зі зруйнованого Харкова, а частина його авторської колекції, нажаль, згоріла [28; 29].

Висновки. Дослідивши наявні зразки слобожанських килимів у музеях України, твори сучасних майстрів, опрацювавши літературу і джерела з даної проблематики, окреслено місцевості, де були розташовані килимові майстерні, мануфактури, осередки, центри та відтворили їх на «Килимовій мапі Слобожанщини» (рис. 1): майстерня гетьмана Павла Полуботка в с. Михайлівці Лебединського району Сумської області (XVII – XVIII ст.); килимова фабрика Капністів у с. Михайлівці Лебединського району Сумської обл. (XIX – I пол. XX ст.); килимова фабрика поміщиці Н. Надаржинської на Харківщині та килимові мануфактури у с. Мар'їнське Богодухівського району, с. Микитівка Охтирського району, с. Могриця, с. Юнаківка, с. Хотінь Сумської області (XIX – I пол. XX ст.); локальні центри килимарства у м. Харкові на вулиці Коцарській (XVIII – XIX ст.); осередки традиційного ткацтва у передмісті Харкова – Новоселівка, Москалівка, Заїківка, Панасівка (II пол. XIX – I пол. XX ст.); килимарські майстерні при Миколаївській двокласній парафіяльній школі в с. Нова Водолага, килимарські центри в Охтирці, Золочеві, Ізюмі (II полов. XIX – I пол. XX ст.); ткацькі осередки у Валківському, Зміївському, Лебединському, Вовчанському, Сумському, Куп'янському районах – с. Олександрівка, с. Боровеньки, с. Пристайлово (II пол. XIX – I пол. XX ст.); локальні ткацькі осередки навколо майстрів в освітньо-культурних закладах у Харкові (XX – XI ст.).

Рисунок 1.

**Примітки:**

¹ Гербовий килим гетьмана Полуботка, зроблений в його килимарських майстернях. Початок XVIII ст. Із збірки

В. Кричевського. Втрачений під час пожежі 7 лютого 1918 р. На думку С. Таранушенка, згаданий виріб був ворсовим (ним виконали візерунок), а тло зроблено двобічним.

² Опис церковних речей Грузинського собору графа Аракчеєва 1829 р. (Тр. XV. Ар. С. в Новгороде, I. С. 601).

³ Олексій Андрійович Красовський – український живописець, графік, колекціонер старожитностей і творів мистецтва. Народився в 1884 році в селі Куличка Лебединського повіту (нині Сумська обл.). Зібрав велику колекцію килимів, ікон, одягу, меблів, стародруків. На першій виставці української старовини, яка відбулась влітку 1918 року в Лебедині, з колекції Красовського було представлено 46 килимів (Побожій С. Забуті художники і Сумщина: монографія. С. Побожій. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2008. 157 с.).

⁴ Сукновальня – майстерня або фабрика, де виготовляють тканини й деякі інші вироби шляхом валяння, збивання вовни. Майстерня з виготовлення сукна (Словник української мови: в 11 т. Київ : Наук. думка, 1970-1980).

Список використаної літератури

1. Адруг А. Килими Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. *Сіверянський літопис (всеукр. наук. журн.)*. 2018. № 5. С. 41–46.
2. Аксаков И. С. Исследования о торговле на Украинских ярмарках. СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1858. 390 с.
3. Бабенко В. А. Коцарство в Харьковской губернии. *Вестник Харьк. историко-филологического общества*. 1913. Вып. 4. С. 61–66.
4. Багалій Д. Історія Слобідської України. Харків : Основа. 1990. 256 с.
5. Годовой отчет Кустарного общества за 1912 г. Киев : Тип. Работник, 1913. С. 10–22.
6. Доклады Харьковской губернской земской управы губернскому собранию 1899 года о развитии ткацкого промысла. Харьков : Тип. М. Зильберберга, 1899, С. 28.
7. Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво, 1973. 112 с.
8. Каталог выставки XII Археологического съезда в г. Харькове. Харьков : Паровая типография и Литография «М. Зильберберг и сыновья», 1902. 56 с.
9. Каталог першої виставки української старовини / Уклад. С.А. Таранушенко. Лебедин : [Типографія Когона], 1918. 20 с.
10. Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка и детей его, Андрея и Якова Полуботков [Ксерокопия] / составленная по указу 1724 году майором Михайлом Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым. Чернигов : [б. и.], 2010. IV, 133 с.
11. Когут Г. Професійні майстерні на «Килимовій мапі» України XVII–XVIII ст.: факти, міфи, гіпотези. *Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2002. Вип. 2. С. 132–142.
12. Лукомский Г. Ахтырский уезд. Старинные усадьбы Харьковской губернии. Пг., 1917. С. 75–78.
13. Пармонов А. Ф. Энциклопедия фамилий Харьковской губернии. Кн. первая. Харьков : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011 г. 178 с.
14. Пещанський В. Давні килими України. Львів, 1925. 47 с.
15. Прилипченко Н. С. Еволюція художніх текстильних промислів Слобожанщини в контексті української культури другої пол. XIX – поч. XX ст. : дис. ... канд. культурології : 26.00.04 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2014. 215 с.
16. Радомська А. М. Окремі нотатки до історії килимарства на Слобожанщині. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2009. № 1. С. 130-133.
17. Слабченко Ю. Організація господарства України от Хмельниччини до мировой войны, Одеса, 1919. т. II. С. 100.
18. Таранушенко С. Відчитна виставка за 1923 рік. Музей українського мистецтва. Харків : Вид-во «Червоний шлях», 1924. 29 с.
19. Таранушенко С. Килими. Історія українського мистецтва. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. / Ред. 3 тому: П. Юрченко (відпов. ред.), П. Попов, П. Жолтовський. Київ, 1968. С. 364–372.
20. Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини. Харків, 1928.
21. Твердохлебов А. Д. Традиционный промысел харьковских коцарей. *Киевская старина*. 1886. № 6. С. 364–368.
22. Ткаченко Б. Лебедія: Історичні нариси в 2-х кн. Кн. 1. Суми : Вид-во «Слобожанщина», 2000.
23. Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. Т. 13. СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1885. С. 430–439.
24. Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки. 1903 год. СПб. : Тип. В. Балашев и К°, 1903. С. 15–23.
25. Харьковская губернская земская управа. Отчеты, доклады, журналы и сметы Харьковской уездной земской управы. 1903 г. Харьков : Тип. губерн. правления, 1903. С. 214 – 216.
26. Чумаченко М. Слобожанські килимові вироби. Коци. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. Харків. 2009. № 3, 4. С. 75-79.
27. Щербаківський Д. Український килим (попередні студії). Київ, 1927. С. 7–10.
28. Тканий Всесвіт Олександра Хоменка. Охтирська міська громада. Охтирський міський центр культури і дозвілля «Кнежа». 04.10.2022. URL: <https://cnt.sumy.ua/tkanyi-vsesvit-oleksandra-khomenka/>
29. Денисенко О. Тканий Всесвіт Антоніни Анорічевої-Верьовки. Харківський художній музей. URL: <https://artmuseum.kh.ua/novini/tkanij-vsesvit-antonina-anoricheva-yeromka.html>

References

1. Adrug A. Chernihiv carpets of the second half of the 17 th – beginning of the 18 th century. *Severyansky Chronicle* (all-Ukrainian scientific journal). 2018. No. 5. P. 41–46.
2. Aksakov I. S. Research on trade at Ukrainian fairs / I. S. Aksakova. St. Petersburg : Ed. IN. Kirschbaum, 1858. 390 p.
3. Babenko VA Chivalry in the Kharkiv province. *Bulletin of the Kharkiv Historical and Philological Society*. 1913. Issue 4. P. 61–66.
4. Bagaliy D. History of Slobid Ukraine. Kharkiv : Osnova. 1990. 256 p.
5. Annual report of the Craft Society for 1912. Kyiv : Type. Worker, 1913. P. 10–22.
6. Reports of the Kharkov provincial zemstvo administration to the provincial assembly in 1899 on the development of the weaving industry. Kharkiv : Type. M. Silberga, 1899. P. 28.
7. Zapasko Ya. Ukrainian folk carpet making. Kyiv : Mystetstvo, 1973. 112 p.
8. Catalog of the exhibition of the XII Archaeological Congress in Kharkiv. Kharkiv: Steam printing house and lithography of M. Zilberbeg and sons, 1902. 56 p.
9. Catalog of the first exhibition of Ukrainian antiquities / Ed. S.A. Taranushenko. Lebedyn: [Kogon Printing House], 1918. 20 p.
10. The book of possessions of the former Chernihiv colonel Pavel Polubotk and his children Andriy and Yakov Polubotk [Photocopy] / compiled according to the decree of 1724. Major Mykhailo Raevsky and Life Guard Sergeant Lvivska. Chernihiv: [b. i.], 2010. IV, 133 p.
11. Kohut G. Professional workshops on the «Carpet Map» of Ukraine of the 17th-18th centuries: facts, myths, hypotheses. *Bulletin of Lviv National University named after AND. Frank Series: History of Art*. Lviv, 2002. Vol. 2. S. 132–142.
12. Lukomsky H. Akhtyrsky District Old estates of Kharkiv province. P., 1917. P. 75–78.
13. Paramonov A. F. Encyclopedia of surnames of Kharkiv province. Book one. Kharkiv: Kharkiv private museum of the city estate, 2011. 178 p.
14. Peshchansky V. Ancient carpets of Ukraine. Lviv, 1925. 47 p.
15. Prilypchenko N. WITH. The evolution of artistic textile industries of Slobozhanshchyna in the context of Ukrainian culture of the second half. XIX – beginning 20th century : thesis ... candidate of cultural studies: 26.00.04 / Kharkiv. state Acad. cultures Kharkiv, 2014. 215 p.
16. Radomska A.M. Some notes on the history of carpet weaving in Slobozhanshchyna. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 2009. No. 1. P. 130–133.
17. Slabchenko Yu. Organization of the economy of Ukraine from Khmelnytskyi to the World War, Odesa, vol. II. P. 100.
18. Taranushenko S. Reportable exhibition for 1923. Museum of Ukrainian Art. Red Way Publishing House. Kharkiv, 1924. 29 p.
19. Taranushenko S. Carpets. History of Ukrainian art. T.3. Art of the second half of the 17 th – 18 th centuries. / Ed. Volume 3: P. Yurchenko (corresponding editor), P. Popov, P. Zholtovskyi. Kyiv, 1968. P. 364–372.
20. Taranushenko S. Art of Slobozhanshchyna. Kharkiv, 1928.
21. Tverdokhlebov A.D. Traditional trade of Kharkiv goats. *Kyivskaya old house*. 1886. No. 6. P. 364–368.
22. Tkachenko B. Lebediya : Historical essays in 2 books. Book 1. Sumy: «Slobozhanshchyna» publishing house, 2000.
23. Proceedings of the commission for the study of the craft industry of Russia. T. 13. St. Petersburg. : Type. IN. Kirschbaum, 1885. P. 430–439.
24. Directory of the All-Russian handicraft and industrial exhibition. 1903 h. St. Petersburg: Ed. IN. Balashev and K°, 1903. P. 15–23.
25. Kharkiv Provincial District Administration. Reports, reports, magazines and estimates of the Kharkiv District Zemstvo Administration. 1903. Kharkiv: Ed. provincial board, 1903. P. 214–216.
26. Chumachenko M. Slobozhansk carpet products. Kotsy. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: collection of scientific works*. Kharkiv. 2009. No. 3, 4. P. 75–79.
27. Scherbakivskyi D. Ukrainian carpet (preliminary studies). Kyiv, 1927. P. 7–10.
28. The Woven Universe of Oleksandr Khomenko. Okhtyr city community. Okhtyr city center of culture and leisure «Knezha». 04.10.2022. URL: <https://cnt.sumy.ua/tkanyi-vsesvit-oleksandra-khomenka>.
29. Denysenko O. The woven universe of Antonina Anoricheva-Veryovka. Kharkiv Art Museum. URL: <https://artmuseum.kh.ua/novini/tkanij-vsesvit-antonina-anoricheva-veryovka.html>.

UDC 398.125.7

CARPET MAP OF THE SLOBOZHAN REGION 17 TH – 21 ST CENTURIES : TRADITIONAL CENTERS, LOCAL CENTERS, WORKSHOPS

Pavliuk Olena – postgraduate student at the department of fine and decorative and applied arts of the M. Rylskyi Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine.

This article describes the eastern historical and geographical region of Ukraine – Slobozhan Oblast and samples of Slobozhan carpets (from ancient to modern), which are preserved in museums of Ukraine, author's collections and have cultural value along with other works of folk art. The author made an attempt to reproduce the geography of production of Slobozhan carpets in the 18 – 21 st centuries: identifying the area where carpet workshops, manufactories, traditional centers, local centers were located and, based on the analysis of sources, materials of predecessors' works, presenting them on the «Carpet Map of Slobozhan region» in chronological gradation. Having studied samples of Slobozhan carpets, the author characterizes them as having a unique composition and decor, a special technology of

weaving on a vertical loom, a warm color, a bright and at the same time soft color scheme with shades of green and mustard in combination with pink and bright blue colors. Among the leading carpet makers of Slobid Ukraine, the workshop of Hetman Pavlo Polubotka of the 2 nd half of the 17 th – 1st half of the 18 th centuries is distinguished. in the village of Mykhailivtsi (Lebedyn district of Sumy region), carpet factories of the 2 nd half of the 19 th – 1st half of the 20 th centuries. Counts of Kapnists, N. Nadarzhynska in Kharkiv Oblast, village Mariinske (Bogoduhiv district), village Mykytivka (Okhtyr district), village Mogrytsia, village Yunakivka, village regional schools etc.

Key words: Slobozhanshchyna, carpet weaving, goat breeding, workshops, carpets, kots, map.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

УДК 792.97(469):[398.54 (=134.3):688.723Роб]]351.758.1(469) «19»](045)

**ПОРТУГАЛЬСЬКИЙ НАРОДНИЙ ЛЯЛЬКОВИЙ ГЕРОЙ ДОН РОБЕРТО :
ФЕНІКС, ПОВСТАЛИЙ З ПОПЕЛУ ДИКТАТУРИ**

Дар'я Іванова-Гололобова – кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого
ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-6003-5887>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.841>
panidariya@gmail.com

Комплексно розглянуто побутування португальського народного театру ляльок протягом ХХ ст. Виокремлено та висвітлено основні етапи його розвитку згідно з історичними подіями, пов'язаними зі встановленням та поваленням диктаторського режиму Антоніу ді Салазара. З'ясовано, яким чином на театр ляльок Португалії та його головного героя дона Роберто вплинула цензура та пов'язані з нею утиски і переслідування лялькарів, зокрема заборона вуличних вистав, цензурування тексту п'єс, відміна деяких епізодів або персонажів. Встановлено, що цей травматичний досвід став для митців інших галузей мистецтва наступних поколінь потужним культуротворчим поштовхом – йдеться, зокрібно, про створення культурних продуктів, котрі рефлексують практику забуття народних традицій (кінострічки (1962 р.) та арт виставки (2016–2017 рр.)).

Ключові слова: театр ляльок, лялька, народний театр, Португалія, дон Роберто, Антоніу ді Салазар, диктатура, цензура.

Постановка проблеми. Українські лялькарі ще з XVIII ст. практикували вистави політичного театру з фокусом на «біжучі теми».¹ У вертепних постановках завжди розігрувалася народна дія, де головний герой Козак зі властивою йому прямолінійністю висловлювався недвозначно на адресу всіх недругів України. Ідеологічна радянська цензура вбачала у подібних театральних дійствах загрозу для тодішньої влади й намагалася ретельно стирати у практиці й у свідомості українців вертепну традицію. З огляду на зазначене, історія розвитку лялькарської справи у Португалії становитиме для українських театральних діячів певний інтерес: адже португальські майстри зі своїм народним героєм доном Роберто пережили вельми схожий досвід. Йдеться про те, що диктатор Антоніу ді Салазар запровадив ідеологію Estado Novo (Нової держави, 1933–1974 рр.), котра передбачала тотальний контроль за театральними колективами, заборону вуличних лялькових видовищ, цензурну перевірку текстів, їхнє вилучення у разі невідповідності стандартам, а подекуди і конфіскацію ляльок, реквізиту, декорацій. Попри ці історичні випробування лялькарі Португалії не лише зберегли свій народний театр на чолі з його протагоністом доном Роберто, але й здійснили «лялькову революцію» після падіння режиму салазаризму.

Мета дослідження полягає в аналізі особливостей побутування народного героя театру ляльок Португалії дона Роберто за умов цензурних утисків диктаторським режимом Нової держави та оцінка наслідків цих процесів для сучасних португальських лялькарів.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному театрознавстві відсутні будь-які розвідки, що містять бодай розпорошені відомості за цією темою, оскільки українські науковці досі не зверталися до аналізу традицій театру ляльок Португалії. Акцент у доборі джерел для дослідження зроблено на європейські публікації. Важливим підґрунтям для розуміння загальної картини функціонування режиму так званого салазаризму стала монографія Марко Феррарі «Неймовірна історія Антоніу Салазара, диктатора, який помер двічі» (в українському перекладі Я. Хоменка). Корпус спеціалізованої літератури з питань історії театру ляльок Португалії становлять розвідки сучасних португальських вчених Крістіни Зурбах, Анни Паули Ребейло Коррейї, Пабла Бранко.

Окрему цінність для даної розвідки становить дисертаційна робота Жозе Луїша де Олівейру «Театр боніфратів за часів Нової держави (1933–1974)», що безпосередньо збігається з фокусом дослідження. Необхідно також виділити дві праці сучасного португальського лялькаря Жозе Жилия, котрий тривалий час

проводив польові дослідження народного театру ляльок, відшукуючи останніх представників традиційного лялькарства в Португалії. Результати цих експедицій він виклав у двох ґрунтовних публікаціях «Театр дона Роберто. Традиційний португальський мандрівний театр» і «Салойо з Алкобаси. Переписування втраченої пам'яті в традиційному португальському ляльковому театрі». Всі зарубіжні праці вперше введені у наукових обіг.

Виклад основного матеріалу. Головний герой народного театру ляльок Португалії на прізвисько дон Роберто сформувався під впливом італійських традицій мандрівного лялькарства, зокрема італійського протагоніста вуличної лялькової комедії Пульчінелло. Подібно до італійського побратима, дон Роберто «від самого раннього дитинства <...> приймає на себе голос народу, його турботи» [10; 268]. Він стає «антигероєм, героєм-дисидентом», який говорить «від імені простих людей проти влади, держави, духовенства» [10; 268]. Поява цього маскота на португальських вулицях ознаменувала поворот театру ляльок у бік політичного, злободенного. Проте цей напрям діяльності лялькарів жодним чином не був суголосним режиму диктату Антоніу ді Салазара.

Хронологія запропонованого дослідження фокусується на ХХ ст. Такий часовий проміжок є логічно обґрунтованим: на його першу чверть припадає найінтенсивніший розвиток образу дона Роберто, наступні ж чотири десятиліття – через історико-соціальні зміни в країні – суттєво позначилися на подальшій сценічній долі персонажа. Для комплексного уявлення магістрального шляху розвою португальського театру ляльок дона Роберто у ХХ ст. варто відтворити часоряд його побутування у національній театральній-видовищній культурі. Зважаючи на опрацьовані дослідження португальських теоретиків і практиків театру ляльок, ця періодизація матиме наступний вигляд.

Перша чверть ХХ ст. Відбулася остаточна кристалізація узагальненого образу дона Роберто, рис його зовнішньої і внутрішньої характерності (з певними локальними відмінностями), впізнаваних в усіх історико-географічних регіонах, де працювали лялькарі Португалії. Історики театру визнають, що поява дона Роберто як усепортугальського народного лялькового героя тісно пов'язана з традиціями італійського лялькарства попередніх століть, однак «за відсутності письмової документації з датою його <дона Роберто> точної появи» припускають, що «узагальнений антропонім Роберто міг виникнути принаймні на початку ХХ ст.» [10; 307].

Перші дві декади означеного століття в історії португальського лялькарства відзначені колосальним успіхом ярмаркових павільйонів, де традиційно працювали лялькарі – нехитрих, легких у конструюванні стаціонарних «театрів, побудованих із полотна та листового металу, де влаштовувалися вистави з використанням ляльок різних технік» [7; 217]. Доволі часто на кону цих «театрів-наметів» [10; 261] фігурував і лялька-рукавичка дона Роберто. Про популярність ярмаркових сцен із ляльковими виставами свідчать не лише спогади учасників – акторів, глядачів, – але й «незліченних бізнесменів, які інвестували кошти в будівництво великих критих татрів-наметів, де вони <лялькарі> виступали» [10; 261]. На думку португальського лялькаря і дослідника Енріке Дельгадо, крім фінансового чинника, котрий відчутно сприяв появі мереж лялькових павільйонів, ці споруди «з'явилися і через великі труднощі тогочасних ляльководів з орендою театрів через високу вартість ренти» [8; 10]. Побудова власного павільйону вирішувала для них чимало організаційних питань. В історичному контексті більша кількість таких театрів означала більшу присутність дона Роберто в культурному житті та побуті португальців.

1933 рік. Запровадження диктаторського режиму Антоніу ді Салазара, що отримав назву Estado Novo (Нова держава). Відтепер за цензуру й політико-ідеологічне формування свідомості населення відповідав Секретаріат національної пропаганди, створений того ж року. 1944 року назву змінили на Національний секретаріат інформації, народної культури та туризму, а пізніше – на Державний секретаріат інформації та туризму. Також у 1933 році створено Державну поліцію спостереження й оборони (1945 року перейменовано на Міжнародну поліцію та поліцію державної безпеки). У світовій спільноті її позаочі називали «португальською “охранкою” ППДЕ», яка «навіть встановила безпосередній зв'язок із гестапо і запросила нациста Йозефа Крамера провести курси з катувань» [2].

Сучасний дослідник Жозе Луїш Олівейру зауважує, що «з усіх форм культурного вираження театр, мабуть, найбільше постраждав від цензури» часів салазаризму: «велику кількість п'єс було заборонено або не допущено до виконання», а чимало нових текстів «були інфіковані цензурою, котра підступно проникала в мислення кожного митця підсвідомо, деформуючи його сприйняття або обмежуючи його» [10; 178].

Варто визнати, що португальські лялькарі (на відміну від радянських) не були уражені цензурою так, щоб почати служити режимові, адаптуючи або переписуючи п'єси для догоджання диктатору та його посіпакам. Проте через запроваджені безжальні бюрократичні вимоги й стандарти, непосильні для власників лялькових театрів, значна частина старовинних сюжетів і п'єс (які, на жаль, украй рідко фіксувалися письмово й, тим паче, друкувалися) були втрачені назавжди.

1959 рік. Затвердження декрету-закону № 42660 від 20 листопада 1959 р. Будь-які публічні

мистецькі заходи – навіть музичні прослуховування – підлягали подвійному контролю, оскільки дозволу від першого перегляду цензурою було вже недостатньо. Кожен культурний продукт, призначений для презентації глядачам, мусив отримати дозвіл від інспекції для реалізації. Після першого кола цензури артисти повинні були пройти другу зустріч із цензорами, щоб відповідний цензурний комітет перевіряв дотримання автором, виконавцем, режисером чи відповідальною за ці вистави особою вимог і купюр, накладених заздалегідь.

Наймасштабнішим злочином державної тотальної цензури та всіх підпорядкованих їй інституцій супроти португальських лялькарів була офіційна заборона масових зібрань у країні. Для народженої на вулиці ширмової комедії з рукавичковими ляльками, що за своєю природою є актом єднання з широкими масами публіки просто неба, це був історичний вирок. Португальська поліція безпеки не дозволяла зібрання більше двох-трьох людей відразу. Ці абсурдні заборони застосовували не лише до театру ляльок, а й до щоденного життя громадян – людям навіть невільно було прогулятися великою компанією друзів, родичів. Боячись, що будь-яке неконтрольоване зібрання стане приводом для демаршів або заворушень, уряд Португалії зробив «театр на вулиці неможливим» [10; 215]. Однак лялькарі, які не бажали відмовлятися від улюбленої справи, постійно порушували закон, наражаючи себе на небезпеку.

1960-ті роки позначилися «тривожним занепадом популярного театру ляльок, який загрожував його зникненню» [10; 355]. Ризик забуття театру дона Роберто в Португалії досягає свого піку. Через цензурне переслідування на третьому десятилітті режиму Нової держави в країні майже не залишилося майстрів, спроможних грати вуличні комедії із доном Роберто в головній ролі, й не було зацікавлених, хто міг би продовжувати цю традицію. Для нинішніх митців цей історичний досвід щодо загрози забуття цілою нацією своєї культурної спадщини через втручання політиків у царину мистецтва і досі є потужним тригером.

Таке становище речей найкраще відображене в інсталяції австрійського митця-концептуаліста Петера Фрідла. У своїй роботі «Teatro Popular» 2016–2017 років, представлений у Лісабонському виставковому просторі Lumiar Cité, він звертається до моделі саме португальського вуличного театру ляльок дона Роберто, використовуючи необхідні елементи його сценографії – кубічні ширми (barraca), вкриті яскравими тканинами з характерним патерном, й обов'язкових учасників його вистав – рукавичкових лялькових персонажів. Простір інсталяції промовляє, що тут зовсім недавно були люди, радше за все лялькарі, адже їхні «інструменти» перекинуті, ніби поспіхом, через тканинну огорожу ширми, а деякі розкидані на підлозі.

«Цей театр може почати виступати будь-якої миті, але він залишається мовчазним і нерухомим, наче падіння індивідуалізації та історіографічної фіксації зачарувало його героїв і героїнь» [11], – зауважує один із критичних оглядів цієї виставки. Безлюдна атмосфера без глядачів і акторів справляє враження застигlosti часу, занехаяння не лише місця дії, а й в цілому концепту вуличного театру ляльок португальцями. Запропонований арт-об'єкт, або «радше соціальна скульптура Бойса» [15], на думку німецького культурного критика Раймара Штанге, є «багатошаровою мережею історичних посилань» [13], яка наочно ілюструє факт – «вуличний театр Дона Роберто колись був колективною народною культурою, але сьогодні займає лише другорядну роль», «відмова від вистав зводить нанівець традиційну семантику театру такого типу» [13]. І насамкінець – «кожен елемент цього театру містить політичні посилання, що вказують на соціально-політичні зв'язки в минулому та сьогоденні Португалії» [13].

Ймовірно, сучасні лялькарі Піренейського півострова, котрі практикують вуличні ширмові комедії з рукавичковим героєм доном Роберто, не погодяться, що така інсталяція повноцінно відображає картину розвитку традиційного театру ляльок на сучасному етапі історії, однак стосовно 1960-х років ця художня рефлексія є дуже влучною.

Отже, політика жорсткої цензури часів салазаризму позначилася на розвитку театру ляльок Португалії, значно загальмувавши його розвиток. Та окрім штучних перепон, спровокованих цензурою, розвій лялькарства уповільнює інший важливий фактор – прогрес. Вдосконалення транспортного сполучення між містом і селом майже знищує необхідність проводити тривалі ярмарки, що були чи не єдиним сценічним майданчиком, де лялькарі заробляли на життя. Іншим супротивником стало телебачення, на якому дедалі частіше почали випускати розважальні програми для дітей з ляльками. Найвідчутнішим ударом для лялькарів стало те, що з великих екранів глядачам щоденно не лише демонстрували осучаснених лялькових героїв, але й розкривали секрети лялькарської магії – виготовлення, оживлення лялькових персонажів.

Разом із тим у 1960-ті кіноекран багато чим допоміг підтримати пам'ять про дона Роберта як народного героя у свідомості португальців, зміцнити його авторитет. Йдеться про фільм, який отримав назву на честь протагоніста португальського вуличного театру ляльок «Дон Роберто». Прем'єра кінострічки відбулася 30 травня 1962 року в Лісабоні. Режисер Жозе Ернесто Соуза, на момент прем'єри фільму вже декілька разів затриманий Поліцією державної безпеки за політико-культурними мотивами,

своєю кінострічкою створив подію у європейському кінематографі, «яка стала помітним винятком як за формою, так і за змістом» [13]. Завдяки невігадливій, на позір безконфліктній стрічці про нещасного лялькаря, змушеного поневірятися світом без грошей у кишені та даху над головою, Португалія як країна, котрої на кінематографічній мапі світу взагалі не існувало через тотальну цензуру і слабкий розвиток кіноіндустрії, стала враз помітною і навіть завоювала премію молодих критиків і премію Асоціації кінематографів для молоді на Тижні критики на Канському фестивалі в 1963 році.

У цій роботі Жозе Ернесто Соуза прагнув «описати нещастя людей через страждання мандрівного ляльководи» [13]. Цензура одразу розкусила не лише художні, а й політичні підтексти, закладені режисером у сюжет й атмосферу стрічки. Це було візуальне свідчення, що в країні, де офіційно «не було ні голоду, ні крайньої бідності, ні браку медичної та лікарняної допомоги, ні людей, що жили в наметах, ні дитячої смертності, ні неписьменних, ні безробіття, ні експлуатації, ні навіть самогубств» [10; 143], не все так райдужно, як у пропагандистських медіа. Недарма за прем'єрою фільму не забарився і черговий арешт його творця. Він навіть не отримав усі нагороди в Каннах, оскільки перебував за ґратами.

Із точки зору внеску у справу збереження пам'яті про традиції народного португальського лялькарства Жозе Ернесто Соуза зробив чи не найбільше за всіх лялькарів епохи Нової держави: він зафіксував на плівці не лише цілі сцени із майже втрачених старовинних п'єс за участю дона Роберто, але й зафільмував особливості роботи мандрівних лялькарів, специфіку їхнього художнього і життєвого побуту, організації показів вистав просто неба. Для документальної точності цієї частини сюжету режисер запросив одного з найвідоміших майстрів тогочасного лялькового кону Антоніу Діаса. Він був «ляльковим» дублером головного героя, чия роль виконував кіноактор Рауль Солнадо, працюючи з рукавичковою лялькою за ширмою, озвучуючи дона Роберто та інших героїв спеціальним вокальним інструментом – пищиком.

Хоча у лялькаря у фільмі була другорядна роль, режисер визнавав, що той є «великим митцем», відзначаючи «саме цю сторону людської величч» [6]. Жозе Ернесто Соуза завжди наголошував, що саме Антоніу Діас є прототипом головного героя фільму. Попри те, що цьому кіношедевр закидали меланхолійність та ритмічну одноманітність, і критики, і глядачі відчували – «“Дон Роберто” має ейфорійну якість як оптимістичний фільм, фільм про боротьбу не лише проти нинішнього режиму Салазара, але й проти усіх фактично загрозливих свободі систем, які нав'язують формування духу» [6]. Тривалий час для португальців ляльковий дон Роберто асоціюватиметься саме з його зафільмованим образом у однойменній стрічці, що свого часу не дала стертися цій частині культурної пам'яті нації безповоротно.

1970–1980-ті роки в Португалії «безперечно, були одним із найпродуктивніших, творчих і самобутніх періодів лялькового театру XX століття» [5]. Після революції гвездик 25 квітня 1974 року й остаточного повалення авторитарного режиму Нової держави країна почала своє поступове відновлення. На рівні зі значними соціальними, економічними, територіальними, демографічними та політичними змінами в Португалії інтенсивних зрушень зазнала і культура. Сучасна португальська дослідниця Анна Паула Ребейло Коррейя декларує думку, що саме «в 70-х і 80-х роках минулого століття форми і способи лялькового театру зазнали фундаментальних змін, і це призвело до того, що відтоді нічого вже не було як раніше» [5].

Показово, що тієї пори зростає інтерес до кардинально протилежних напрямів мистецтва театру ляльок, тобто як до його традицій, на кшталт вуличних вистав із доном Роберто, так і до опанування новітніми техніками конструювання і маніпуляції ляльковими фігурами. Паралельно із цим спостерігалось відновлення старих, майже втрачених п'єс, відкриття нових імен і творів вітчизняної та світової літератури для модерного театру ляльок Португалії. Тоді ж виникають перші професійні незалежні лялькові колективи і приватні театри, а в 1980-х роках – перші національні й міжнародні фестивалі ляльок.

Дві передостанні декади XX ст. є настільки важливими та значимими в історії театрального процесу Португалії, що їм і сьогодні приділяється особлива увага дослідників і практиків. До прикладу, в Музеї ляльок міста Лісабон із серпня по жовтень 2024 року функціонувала виставка, що отримала вельми промовисту назву «Революція ляльок 1970–1980». Організатори охарактеризували цю подію як таку, що «проливає світло на важливу епоху в історії лялькового театру в Португалії» [5].

Висновки. Підсумовуючи, можемо стверджувати, що, попри всі описані вище штучно сфабриковані політиканами та посіпаками диктаторського режиму Нової держави перепони і перипетії на шляху органічного розвитку й удосконалення народного театру ляльок Португалії на чолі з його головним героєм доном Роберто, лялькарі досягли неабияких результатів не лише у справі збереження, але й промоції традицій свого мистецтва. Силами лялькарів у 2021 році цей персонаж зареєстровано у Національному переліку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Лялькарі-практики не полишають справу розшукування слідів текстів втрачених через цензурні заборони текстів і сюжетів, особливостей характеру регіональних образів ляльок по всій Португалії, розширюючи свій репертуар, урізноманітнюючи палітру дійових осіб, заповнюючи прогалини, що утворилися після доби салазаризму.

Для лялькарів України подібний приклад може слугувати позитивним тригером та керівництвом до дії щодо збереження надбань вертепного театру, позбавленого законного місця у сучасному театральному процесі внаслідок згубної ідеологічної політики совєтів. Успішний кейс лялькарів Португалії, які не лише зберегли, а й примножили славу свого суто національного театру, має стати джерелом натхнення для вітчизняних майстрів лялькового кону.

Примітки:

¹ Термін, запропонований Павлом Горбенком у книзі «Револьюційний ляльковий театр» (1924 р.) для характеристики репертуару однойменного театру, який практикував демонстрацію гострих, злободенних соціальних, політичних скетчів, сценок.

Список використаної літератури

1. Мустафін О. Справжня історія раннього Нового часу. Харків : Фоліо, 2014. 416 с.
2. Родик К. Застій по-португальському: рецензія на дослідження Марка Феррарі про диктатора Антоніу Салазара. *Україна молода*, 20.12.2023. Вип. № 51. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/3886/164/180290/?fbclid=IwAR0u7o2hjLhKkKu3jPTN6sHxHMkcHag-z9GxGK8QAF46mq4WATIj1fS3TS8#google_vignette (дата звернення: 24.10.2024).
3. Феррарі М. Неймовірна історія Антоніу Салазара, диктатора, який помер двічі. Львів : Вид-во Анетти Антоненко; Київ : Ніка-Центр, 2023. 192 с.
4. Branko P. Notas para a história dos bonifrates, presepios, fantoches, robertos e marionetas em Portugal. Oeiras : Biblioteca Operária Oeirense, 1983. 24 p.
5. Correia A. A revolução das marionetas – 1970–1980. Exposición temporal en el Museu da marioneta de Lisboa. Publicado por Titeresante. Ago 8, 2024. URL : <https://www.titeresante.es/2024/08/a-revolucao-das-marionetas-1970-1980-exposicion-temporal-en-el-museu-da-marioneta-de-lisboa/> (дата звернення: 24.10.2024).
6. Dom Roberto é um filme para os mal-aventurados. *Jornal de Letras e Artes*, n.º 37, 13 de Junho de 1962 URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (дата звернення: 24.10.2024).
7. Gil J. Dom Roberto Theatre. Traditional Portuguese travelling puppet theatre. Lisbon: Museu da Marioneta/EGFAC., 2013. 223 p.
8. Gil J. O Saloio de Alcobaça. O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas português. Évora: Universidade de Évora, 2013. 71 p.
9. Guimarães R., Encontros em torno de Ernesto de Sousa, Porto, Caldeira 213, Outubro de 2000. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (дата звернення: 24.10.2024).
10. Oliveira J. O teatro de bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933–1974). Tese de doutoramento. 6203.10 Teatro. Universidade de Vigo. Escola Internacional de Doutoramento. 2016. P. 410.
11. Peter Friedl. Teatro Popular, 2016–17. Installation URL : <https://kow-berlin.com/artists/peter-friedl/teatro-popular-2016-17> (дата звернення: 24.10.2024).
12. Sieger J. O Cinema Novo em Portugal. No marasma do cinema português, surge um jovem destemido. *Témoignage Chrétien*, 18 de Janeiro de 1963. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (дата звернення: 24.10.2024).
13. Stange R. Peter Friedl. *ArtReview*. 18.04.2017 URL : <https://artreview.com/april-2017-feature-peter-friedl/> (дата звернення: 24.10.2024).
14. ValdeVinos. Teatro de marionetas. Teatro dom Roberto teatro tradicional português de marionetas. Booklet. 16 p.
15. Zumdick W. U-topos: Beuys's Social Sculpture as a Real-Utopia and Its Relation to Social Practice Today, in: *A Lived Practice*, Mary Jane Jacob, Kate Zeller (eds.), School of the Art Institute of Chicago, Chicago, 2015. P. 133–157.
16. Zurbach C. Dom Roberto theatre, Séminaires PuppetPlays [Online] 1 2020, Online since 17 March. URL: <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/en/publications/second-international-seminar/dom-roberto-theatre> (дата звернення: 24.10.2024).

Reference

1. Mustafin O. Spravzhnia istoriia rannoho Novoho chasu. Kharkiv : Folio, 2014. 416 p. [in Ukrainian].
2. Rodyk K. Zastii po-portuhalskomu: retsenziia na doslidzhennia Marka Ferrari pro dyktatora Antoniu Salazara // *Ukraina moloda*, 20.12.2023. Vyp. № 51. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/3886/164/180290/?fbclid=IwAR0u7o2hjLhKkKu3jPTN6sHxHMkcHag-z9GxGK8QAF46mq4WATIj1fS3TS8#google_vignette (access date: 24.10.2024).
3. Ferrari M. Neimovirna istoriia Antoniu Salazara, dyktatora, yakyi pomer dvichi. Lviv : Vydavnytstvo Anetty Antonenko; Kyiv : Nika-Tsentr, 2023. 192 p. [in Ukrainian].
4. Branko P. Notas para a história dos bonifrates, presepios, fantoches, robertos e marionetas em Portugal. Oeiras: Biblioteca Operária Oeirense, 1983. 24 p. [in Portuguese].
5. Correia A. A revolução das marionetas – 1970–1980. Exposición temporal en el Museu da marioneta de Lisboa. Publicado por Titeresante. Ago 8, 2024. URL : <https://www.titeresante.es/2024/08/a-revolucao-das-marionetas-1970-1980-exposicion-temporal-en-el-museu-da-marioneta-de-lisboa/> (access date: 24.10.2024). [in Portuguese].
6. Dom Roberto é um filme para os mal-aventurados. *Jornal de Letras e Artes*, n.º 37, 13 de Junho de 1962 URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (access date: 24.10.2024). [in Portuguese].

7. Gil, J. Dom Roberto Theatre. Traditional Portuguese travelling puppet theatre. Lisbon: Museu da Marioneta/EGFAC, 2013. 223 p. [in English].
8. Gil J. O Saloio de Alcobaça. O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas portuguesas. Évora: Universidade de Évora, 2013. 71 p. [in Portuguese].
9. Guimarães R., Encontros em torno de Ernesto de Sousa, Porto, Caldeira 213, Outubro de 2000. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (access date: 24.10.2024) [in Portuguese].
10. Oliveira J. O teatro de bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933–1974). Tese de doutoramento. 6203.10 Teatro. Universidade de Vigo. Escola Internacional de Doutoramento. 2016. P. 410 [in Portuguese].
11. Peter Friedl. Teatro Popular, 2016–17. Installation URL : <https://kow-berlin.com/artists/peter-friedl/teatro-popular-2016-17> (access date: 24.10.2024) [in English].
12. Sieger J. O Cinema Novo em Portugal. No marasma do cinema português, surge um jovem destemido. *Témoignage Chrétien*, 18 de Janeiro de 1963. URL : <https://ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto> (access date: 24.10.2024) [in Portuguese].
13. Stange R. Peter Friedl. *ArtReview*. 18.04.2017 URL : <https://artreview.com/april-2017-feature-peter-friedl/> (access date: 24.10.2024) [in English].
14. ValdeVinos. Teatro de marionetas. Teatro dom Roberto teatro tradicional português de marionetas. Booklet. 16 p.
15. Zumdiack W. U-topos: Beuys's Social Sculpture as a Real-Utopia and Its Relation to Social Practice Today, in: *A Lived Practice*, Mary Jane Jacob, Kate Zeller (eds.), School of the Art Institute of Chicago, Chicago, 2015. P. 133–157.
16. Zurbach C. Dom Roberto theatre, *Séminaires PuppetPlays* [Online] 1 2020, Online since 17 March. URL: <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/en/publications/second-international-seminar/dom-roberto-theatre>.

**THE PORTUGUESE FOLK PUPPET HERO DON ROBERTO:
THE PHOENIX RISING FROM THE ASHES OF THE DICTATORSHIP**

Ivanova-Hololobova Daria – PhD., Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television

The article comprehensively examines the existence of the Portuguese folk puppet theatre during the twentieth century. The main stages of its development are identified and highlighted in accordance with the historical events associated with the establishment and overthrow of the dictatorship of António de Salazar. The article shows how the Portuguese puppet theatre and its protagonist Don Roberto were affected by censorship and related persecution of puppeteers, including the prohibition of street performances, censoring the text of plays, and the cancellation of certain episodes or characters. It has been established that this traumatic experience became a powerful cultural impulse for artists of other fields of subsequent generations, in particular, the creation of cultural products that reflect on the practice of forgetting folk traditions (films (1962) and art exhibitions (2016–2017)).

Key words: puppet theatre, puppet, folk theatre, Portugal, Don Roberto Antonio de Oliveira Salazar, dictatorship, censorship

UDC 792.97(469):[398.54(=134.3):688.723Po6][351.758.1(469) «19»](045)

**THE PORTUGUESE FOLK PUPPET HERO DON ROBERTO:
THE PHOENIX RISING FROM THE ASHES OF THE DICTATORSHIP**

Ivanova-Hololobova Daria – PhD., Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television

The aim of the paper is to analyse the peculiarities of the existence of the national hero of the Portuguese puppet theatre, Don Roberto, in the context of censorship by the dictatorship of the Estado Novo (New State 1933–1974) and to evaluate the consequences of these processes for contemporary Portuguese puppeteers.

Novelty. The article is the first in Ukrainian theatre studies to address the topic of scientific understanding of the Portuguese folk puppet theatre. The works of contemporary theorists and practitioners of this topic are introduced into scientific circulation: Branko P., Correia A., Oliveira J., Zurbach C.

Results. The research proves that despite all the obstacles and challenges, artificially fabricated by the dictatorial regime of the Estado Novo, to the natural development and improvement of the Portuguese folk puppet theatre, led by its protagonist Don Roberto, puppeteers have achieved remarkable results not only in preserving but also in promoting the traditions of their art. In 2021, this character was registered on the UNESCO National List of Intangible Cultural Heritage by puppeteers. Puppeteers continue to search for traces of texts and plots lost due to censorship restrictions, as well as the character features of regional puppetry throughout Portugal, expanding their repertoire, diversifying the palette of characters, and filling in the gaps left by the Salazar era.

The practical significance. For Ukrainian puppeteers, such an example can serve as a positive trigger and a guide to action to preserve the heritage of nativity theatre (Christmas shows), which was deprived of its rightful place in the contemporary theatrical process as a result of the destructive ideological policy of the soviets. The successful case of the Portuguese puppeteers, who not only preserved but also increased the popularity of their exclusively national theatre, should be a source of inspiration for Ukrainian puppetry masters.

Key words: puppet theatre, puppet, folk theatre, Portugal, Don Roberto Antonio de Oliveira Salazar, dictatorship, censorship.

Надійшла до редакції 30.10.2024 р.

УДК 78.25; 78.21

ЕПОХА СПІВАЮЧИХ КІНОЗІРОК В ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ 40-50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ : ПРЕДСТАВНИЦІ СТАРШОЇ ГЕНЕРАЦІЇ ГРУПИ «ЗОЛОТОЇ СІМКИ» ГУН ЦЮСЯ, ЧЖОУ СЮАНЬ, БАЙ ХУН

Хуїлінг Жанг – аспірантка, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0009-0009-2148-4300>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.842>
444540168@qq.com

Розглядається період піднесення та розквіту жіночого естрадно-джазового виконавства у Китаї 40-х років ХХ ст. на прикладі представниць старшої генерації «Золотої сімки», які домінували в індустрії китайської поп-музики в стилі Shidaiqu. Співочу кар'єру розгортають основоположниці цієї плеяди: Чжоу Сюань, Гун Цюся і Бай Хун ще у 30-40-х роках (згодом «сімку» доповнюють Яо Лі, Бай Гуан, Лі Сянлан, Ву Інінь). Розкриття виконавсько-стильових пріоритетів кожної зі співаючих кіноактрис дозволило прослідкувати розвиток жіночого виконавства Китаю даного періоду. Виявлено іманентні виконавсько-стильові риси кожної зі співачок та встановлено типологічні аспекти: репрезентація специфічного біоному мистецької діяльності – «співаюча кінозірка»; розширення меж та стильових векторів у співдії зі світовими тенденціями європейського чи американського джазу; вихід на світову арену; вимушена еміграція через засудження «жовтої музики», репресії доби «культурної революції».

Ключові слова: китайська популярна музика, шидайцюй, жіноче естрадно-джазове виконавство, генерація «Золота сімка», співаючі кінозірки, Чжоу Сюань, Гун Цюся, Бай Хун, «жовта музика».

Актуальність теми. Дослідження жіночого виконавства у сфері естрадно-джазового мистецтва починають щораз більше актуалізуватися у світовому музикознавстві і у вимірі загально-культурологічному, симптоматично – у суто музичній композиторській та виконавській площинах, у тому – і в аспекті осмислення гендерної проблематики. Незаперечним фактом є те, що роль жінок в становленні та розвитку естрадно-джазового мистецтва впродовж ХХ століття є надзвичайно вагомою та сутнісною, однак наразі не отримала системного та всебічного висвітлення. Увагу вчених привертає ґрунтовне осмислення стилістики та історичної ролі жіночого виконавства, в тому числі і у естрадно-джазовому вимірі. Так, історія розвитку китайської естрадно-джазової культури, яка почала досліджуватися лише на межі ХХ-ХХІ століть з огляду на політичні заборони, поки-що знаходиться на стадії становлення і головна увага зосереджена на композиторській творчості у даному напрямку. Однак, сповнена цікавих і непересічних сторінок історія естрадно-джазової музики Китаю, передбачає вивчення власне виконавських стилів та напрямків, зокрема, і у аспекті поширення жіночого виконавства. Саме ця проблематика викликає беззаперечний науковий інтерес та є актуальною, оскільки, побіжно згадувані імена видатних китайських співачок, роль яких важко переоцінити в естрадно-джазовій музиці Китаю, заслуговують на поглиблене та більш детальне висвітлення їх непересічної та яскравої діяльності. Адже, саме в історичній проекції розвитку китайського естрадно-джазового мистецтва насамперед співачки, які популяризували нові типи популярно-естрадної музики у різних сферах – концертних майданчиках і залах, театрах, радіопередачах, платівках, записаних на різноманітних звукових студіях, і особливо – в кіно, стали промоуторами і основними рушіями зародження та становлення даного стилю в першій половині ХХ століття, що симптоматично викликає потребу у дослідженні їх творчої діяльності з метою визначення місії та особливостей жіночого виконавства у еволюції популярної музики Китаю.

Методологічною та теоретичною базою статті стали роботи, в яких висвітлюються естрадно-джазове мистецтво та його базові теоретично-стильові засади, які торкаються розвитку та еволюції китайського джазу – дисертаційне дослідження А. Бойко [1], Мо Лі [10], А. Пінеро, Дж. Лам, Гуань Лі, Ю Цзін Бо [14] та інших, а також його іманентних особливостей в роботах Бі Юй Хуна, Анді Джуана Чуна, Джінгліна Чанга, А. Португалі [12], Шао Хун Хуна [13].

Серед нечисленних досліджень і джерел, де висвітлюються аспекти жіночого виконавства у даній мистецькій площині та лише побіжно торкаються постатей провідних представниць китайського джазу у першій пол. ХХ ст. – роботи А. Ф. Джонса [8], К. Крекмура і Л. Мокдаата [4], Джонг Джуана [7], Р. Мейєра, С. Мелвіна, С. Номе та ін. Феномен «співаючих кінозірок» поки-що не отримав усебічного висвітлення, порівняно з більш об'ємними розробками у сфері дослідження китайського кіно, зокрема, в працях Е. Дюан [5], Джінгліна Чанга [6], оглядах та ревію, лексиконах, наприклад – Дж. Кана «Китайський Манхеттен» (Kahn J. China Manhattan [9]) або «Жінки Китаю» – словник давніх та сучасних селебріті Китаю, виданому Китайським радіо та телебаченням [3] тощо. Однак, у цих джерелах відсутня музично-виконавська складова. І лише окремі з них торкаються контексту гендерної проблематики, теоретично

-методологічні засновки якої почали розроблятися лише в останні десятиліття, зокрема, що стосується музичної сфери Китаю, то ці питання піднімаються у чи не єдиній на сьогодні роботі М. Московіца «Гендер в китайській музиці» [11].

Виклад основного матеріалу дослідження. Етапом розквіту жіночого естрадно-джазового виконавства в Китаї стають 40-50-ті роки XX століття. Низка співаючих кіноактрис, під популярності яких припадає на той час, об'єднуються у віртуальну групу під назвою «Сім великих співочих зірок», які домінували в індустрії китайської поп-музики. Найчастіше вони працювали в стилі шідайку (Shidaiqu). Починають свою співочу кар'єру Чжоу Сюань, Гун Цюся і Бай Хун ще у 30-х, а у 40-х роках на арену виходять Яо Лі, Бай Гуан, Лі Сянлан і У Інінь, популярність яких стрімко набирає обертів, у результаті чого цих співачок назвали «Сімома королевами» або «Сімома великими зірками». Їх внесок у розвиток жіночої вокальної культури та джазового китайського виконавства важко переоцінити. Зазначимо, що традиція надавати улюбленим публіки власні та альтернативні, часто опоетизовані імена та прибирати псевдоніми була дуже поширеною практикою в Китаї, відповідно – кожна з вищезазначених героїнь отримала символічно-метафоричну характеристику, яскраві епітети та прибрані імена, якими особливо послуговувалися шанувальники їх музичної та акторської творчості. Існуючі на той час фірми грампласту донесли їх виконавські манери та найяскравіші хіти в оригінальному виконанні, що дає можливість співвіднести їх творчість із світовим контекстом. Однак, творчі долі цих королев залежали від драматичних історичних колізій та подій. Майже всі вони починали свою кар'єру у Шанхаї – колисці естрадно-джазового мистецтва в Китаї, а початковий етап його зародження та розвитку було детально проаналізовано авторкою у статті «Роль жіночого виконавства при витоках становлення естрадно-джазової музики в Китаї першої третини XX-го ст. в аспекті гендерної проблематики» [2]. Так, Шанхай був окупований японцями з 1937 по 1945 рік, і, наприклад, Лі Сянлань, як громадянку Японії було репатрійовано з Китаю, а інші зазнали репресій після перемоги комуністів та проголошення КНР у 1949 році. Почалася велика міграція митців із Шанхаю до Гонконгу, адже комуністична партія Китаю засудила музичний жанр мандопоп як «жовту музику», вважаючи її капіталістичним мистецтвом та однією з форм порнографії, що фактично поклало кінець цьому періоду розвитку естрадно-джазового мистецтва, яке зазнало репресій, що тривали впродовж трагічного періоду «культурної революції». Відповідно, що кіно-та музична індустрія почала розквітати в Гонконзі, куди в 1950-х емігрують чимало співаків та кінозірок, зокрема, славетна Яо Лі з братом-композитором та ін. І хоча деякі з зірок продовжували виступати впродовж багатьох років, та дві з найвідоміших – Чжоу Сюань (померла в 1957 р.) та Бай Гуан припинили діяльність у 1959 році. Таким чином, період яскравого розквіту блискучо перейшов у фазу засудження, гонінь та переслідувань, на тривалі роки залишаючи в забутті та негласній забороні творчість видатних естрадно-джазових співаючих кінозірок, відродження здобутків яких почалося щойно наприкінці XX століття, активізувавшись в першому десятилітті XXI століття.

Основоположницями генерації «Семи королев співу» вважаються Гун Цюся та Чжоу Сюань. Символічне прізвисько «Старша сестра» отримала одна з провідних співачок Китаю Гун Цюся 龔秋霞 (1916 – 2004 рр.). Вона прославилася після фільму «Дивна історія Гути», де чудово виконала пісні Хе Лутіна, які стали надзвичайно модними. Актрису ж номінували на мисткиню-амфібію, тобто ту, що в однаковій мірі добре співає й танцює. Критики одностайно називають її зіркою хіта в кіно та музичних колах Китаю того часу. Тоді ж Гун Цюся стає першою співачкою, яка підписує контракт з ЕМІ. Важливою акцією у Шанхаї 1945 стали три пісенно-танцювальні концерти, організовані Гун Цюся в театрі Lyceum, де прозвучало чимало пісень у джазовому стилі, а також кіномузики («Пісня про тугу за домом», «Я не любив зустрічатися, поки я був не одружений», «Весняний вітерець і дика трава», «Скрізь цвіте троянда», «Де ми не можемо», «Не пропустіть сьогодні ввечері», «Немає змін серця», «Мрія справджується», «Пастораль» та ін.).

У 1946 році Гун Цюся виїжджає до Гонконгу, де продовжує активну співочу та акторську діяльність. У 1948 році вона знялася у культовому фільмі «Вербна хвилюється» Ву Куна, де нею виконані 15 музичних епізодів, включаючи 7 сольних пісень. Загалом акторка знялася майже у 60 фільмах у багатьох кінокомпаніях, здебільшого граючи роль доброї дружини та матері, тому отримала прізвисько «Мама всіх». Паралельно записала велику кількість платівок. Її хіти вичисляються десятками, серед найбільш відомих: «Благословення», «Всюди троянда цвіте», «Мрія збулася», «Дівчина-осінь», «Зустрічаємо Новий рік», «Людина мрії», «Мак», «Весна», «Не забути», «Сьогодні ввечері», «Весняне кохання», «Пісня робітниці», «Дика трава у весняному вітерці», «Під бузком», «Людина в біді», «Біла орхідея», «Пісня на ковзанах», «Я» - Я дзвоню тобі», «Чу Ян», «Тямуча мати», «Пісня човна», «Чотири пори року, що цвітуть», «Ода ночі», «Пісня про тугу за домом», «Там, де ми не можемо зустрітися», «Незрадливе серце», «Пастораль» тощо. Співоча манера Гун Цюся відрізняється яскравим, навіть дещо пронизливим тембром, хоча не позбавлена і теплих ліричних ноток.

Найбільш заангажованою в співоче середовище була Чжоу Сюань – 金嗓子 (1918-1957 рр.), альтернативними іменами якої стали «Прекрасний Нефрит» та «Золотий голос» (周璇). У 1932 році вона почала виступати на сцені у складі трупи «Яскравий місяць». Маючи від природи колоратурне сопрано, Чжоу Сюань уже в 14 років двічі перемагала на співочих конкурсах, які стали проводитися в Шанхаї, після чого була іменована «Золотим голосом» насамперед за легкість виконання мелодій з високими нотами. Вона надзвичайно активно навчалася: освоїла гру на фортепіано, вокал, хореографію, англійську мову. Незабаром співачка з 1935 року почала зніматися у кінофільмах і швидко стала однією з і найзатребуваніших і найвідоміших виконавиць так званої «епохи грамофонів», залишаючись у цьому статусі впродовж життя. Чжоу Сюань, виконавши безліч популярних пісень, насамперед, із кінофільмів, у яких знімалася як актриса, одночасно виконувала і роль співачки. Її найпопулярнішим фільмом стала стрічка режисера Юаня Мучжу «Вуличний ангел» 1937 року, після чого Чжоу Сюань стала загально визнаною зіркою кіно. Дві пісні у виконанні «Прекрасного Нефриту» з цієї кінокартини – «Пісня чотирьох сезонів» та «Мандрівна співачка» здобули довготривалу популярність і увійшли в золотий фонд китайського джазу. Не меншу славу принесли пісні з кінофільмів «Всеохопна любов» та «Шанхайські ночі» (1949 р.). Проте, співачка не полишала вокальну сцену, виступаючи в різноманітних акціях та концертуючи естрадними майданчиками Китаю.

Особливо важливою була її діяльність на радіо, адже, як зазначає Е. Дюан: «у той час радіо було найважливішим засобом для поширення «Нової пісні», яка народилася в Шанхаї, навіть більше, ніж виступи танцювальних труп і танцювальні зали та клуби [5]. Чжоу Сюань перемогла також на конкурсі радіоспіваків, який спонсорувала газетна компанія «Daibanpro», де з 9.130 голосів набрала неймовірну кількість – 8.876 голосів [4; 35]. Після цього її запрошували на різні радіостанції Шанхаю, де її виступи були провідною віссю багатьох музичних програм. Окрім співу на радіостанціях, Чжоу Сюань також записала чимало платівок. Серед її хітів можна назвати наступні: «Прекрасний ранок», «Мандрівна співачка» (天涯歌女), «Шанхайські ночі» (夜上海), «Коли ти повернешся?» (何日君再來), «Пісня чотирьох пір року» (四季歌), «Жовте листя танцює на осінньому вітрі» (黃葉舞秋風). Переважна більшість цих пісень походили з кінофільмів. Загалом актриса знялася у понад 40 фільмах та записала понад 200 пісень. Її виконавська манера відрізняється дуже ніжним витонченим тембром, вільним володінням високими регістрами, особливою плавністю та милозвучністю. В поєднанні з акомпанементом, де використовувалися китайські інструменти – піпа, ерху чи дзвіночки – творилося специфічне тембральне обличчя китайського джазу. Пісні у виконанні Чжоу Сюань стали обов'язковою складовою збірок китайських пісень минулих років. Співачка померла у молодому віці 37 років у психіатричній клініці. Два сини Чжоу Сюань видали окремі монографії «Моя мати Чжоу Сюань» (Чжоу Вей) та «Щоденник Чжоу Сюань» (Чжоу Вень). Доля героїні стала основою серіалу «Співоча пташка» (1989 р.), де роль Чжоу Сюань зіграла та виконала її пісні в сучасній інтерпретації Надя Чан.

Оскільки Чжоу Сюань була однією з «семи імператриць шанхайського джазу, красуня і володарка прекрасного вишуканого голосу, то її витончена та глибоко емоційна манера виконання залишилися важливою сторінкою в історії китайської музики. Її означували епітетами: «Золоте горло», «Королева пісень», «Королева срібного екрану» [5], а пісні та музичні вставки до фільмів, які вона співала, стали відомими в цілому світі. Гонконгський кінорежисер Лі Сю Хан зняв художній фільм про коротке та яскраве життя Чжоу Сюань з символічною назвою «Через скільки днів ти знову прийдеш?». Адже після заборони «жовтої музики» під час періоду культурної революції ім'я співачки було викреслене з культурної мапи Китаю, повертаючись наприкінці ХХ століття воно відновлює свою заслужену славу та оцінку мистецької місії, яку відіграла Чжоу Сюань у становленні популярної музики та китайського джазу.

Ще одна королева – Бай Хун – була іменована «Авіаносцем співочого світу Китаю». Входячи у зіркову сімку шанхайських джазових співачок 30-40-х років, Бай Хун (1920-1992 рр.) здобула цей титул, її також називали «Білою Веселкою». За 20 років співочої кар'єри вона записала понад 150 пісень, поступаючись лише Чжоу Сюань. Переможниця першого китайського конкурсу співаків у 1934 році, вже у 1935 році виконавиця дала великий сольний речиталь. Її надпотужна різнобічна співоча, акторська, громадянсько-патріотична діяльність вражаючи. Виходячи з родини королівських нащадків, дівчинка проявляла небуденні вокальні дані і вже в 11 років вона залишила сім'ю та поїхала до Шанхаю з Товариством Мін'ює як студентка, щоб отримати якісну музичну освіту та практику. У 1932 році нею записано першу платівку пісні «Квіти картоплі» в компанії ЕМІ. Співочий голос Бай Хун – солодкий і природний, вона дуже тонко і щиро виражає почуття, що є унікальним. Будучи великою патріоткою, вона разом із Ван Рень Мей записали низку патріотичних пісень («Світло нації», «Моя сестра»). Цей альбом добре продавався на Північному Сході та експортувався до Південно-Східної Азії. У Гаотіні вона взяла на себе велику відповідальність і записала понад десять пісень поспіль, зокрема «Пам'ять», «Квіткова

дівчина», «Перший поцілунок» (одна з класичних ранніх джазових композицій «Three Kiss» Лі Цзінь Хуея), «Опівнічний шепіт» та «Кого ти хочеш обійняти?». Після приєднання до ЕМІ Бай Хун спочатку записала пісню «Бажаю вам доброї ночі» Лі Цзінь Хуея, яка стала дуже популярною. Оскільки на той час у ЕМІ було певне позиціонування для кожного співака, Бай Хун записувала більше патріотичних пісень («Настає національне лихо» та «Відважна молодь», яка походила з мюзиклу товариства Мін'юе «Дика троянда» з Бай Хун у головній ролі, і була однією з ранніх робіт Лі Цзінь Хуея).

Співачка також освоїла гру на фортепіано, скрипці та інших музичних інструментах під час навчання в «Яскравому місяці», який в часі існування пройшов чимало складних періодів та реорганізацій, проте, Бай Хун була віддана цьому товариству. З розвитком радіомовлення Бай Хун та інші співачки щовечора виступали в ефірі та співали на різних радіостанціях від імені Товариства Мін'юе. У 1934 році рекламна кампанія, організована «Da Evening News», що тривала 18 днів, Бай Хун виграла корону з абсолютною перевагою в понад 200 голосів, і отримала титул «Королева співу», встановивши свій непохитний передовий статус у світі музики Китаю. У тому ж році вона знялася в звукових пісенно-танцювальних фільмах «Фея у світі» і «Бодіблдинг» режисера Дан Ду Ю, які отримали широке визнання. Пісні в джазовому стилі з фільмів «Фея у світі» і «Срібна пустка», «16-річна дівчина», «Танцювати, щоб врятувати країну», записані в ЕМІ, принесли велику популярність співакці, за що ЕМІ, випускаючи її записи, іменували Бай Хун «королевою пісні і танцю», а деякі ЗМІ називали її «володаркою музики» [5].

Не менш активною була і фільмова діяльність, що органічно супроводжувалася виконанням пісень і танців. Так, у 1935 році Бай Хун знялася у фільмах «Арахіс», «Феї у світі», «Гора Шаньдун Лудун», «Пісня про п'яницю», «План порожнього міста», «Ютанчунь», «Співати пісні, щоб знайти дівчат», «Весела вдова» – пісенно-танцювальних драмах і комедіях, створених Mingyue Society. Серед них «Арахіс» про антияпонську війну вітався по всій країні, а образ Бай Хун, яка співала і танцювала як дівчина-арахіс, глибоко вкорінився в серцях людей. У тому ж році вона знялася в ролі танцівниці у фільмі «Краса краси». 1936 рік приніс фільми «Національна краса і небесний аромат», головну роль у пісенно-танцювальній драмі з нагоди 15 річниць «Принц цвіту персика» клубу Мін'юе та запис пісень. Великий річний концертний тур Мін'юе по Південно-Східній Азії проходив через Гонконг, Сайгон, Пномпень, Сіам, Сінгапур, Медан, Ява, Бадаві В Азії, Бандунг, Богор, Семаранг, Чіребон, Суджа Умей, Сурабая та інших місцях, вистави були популярними та широко віталися місцевими китайцями. Після повернення до Шанхаю в 1937 році Бай Хун записала у Малайзії серію народних пісень і мелодій, таких як «Ланг і сестра» на основі «Nanyang Couple», окремі з яких були вирішені в джазовому стилі. Це було своєрідне передбачення фолк-етно-джазу. У 1939 році співачка здійснює успішні записи поп-пісень у танцювальному стилі («П'ять годинників», «Любов по ситуації», «Продавець квітів»), які стали настільки популярними, що навіть потрапили до Голівуду (співробітники Hollywood RKO були присутніми на записі). У виставі «Наложниця Ян» епізод «Qingping Qilu» з Гун Цюся виконано у формі АВ кута як джазову імпровізацію. Бай Хун вивчила англійську мову і почала сама писати музику. Теплі дружні стосунки співачка підтримувала з голлівудськими кінозірками, наприклад, із Р. Тейлором.

Популярність зірки все більше зростала, а кожний новий мистецький акт зустрічав бурю овацій. Такими були виступи в опері «Пісня дроворубів» (1940 р.), а «Пісня про Шанхай» та «Пісня про тугу за домом» стали бестселлерами. Виходить низка костюмованих фільмів, окрасою яких стає видатне виконання та солодкий співочий голос Бай Хун («Дяо Люші», «Осінній дощ Сяосян», «Коробка червоної лінії»). Нова пісня «Брате, ти мене любиш», записана ЕМІ, отримала неймовірну популярність. Так, Бай Хун, приєднавшись до Чжоу Сюань і Гун Цюся виповнює своєрідну тріаду, адже їх було іменовано «трьома асами ЕМІ» [6; 37].

Та невгамовна співачка розкриває щоразу нові творчі вектори. Вона озвучила мультфільм «Залізне віяло принцеси», низку фільмів освітнього плану. У 1941 р. Бай Хун зіграла головні ролі у трьох музичних фільмах «Самотній острів: весна і осінь», «Інжир» і «Нефритові розбиті намистини», в яких акторка впливає свіжу кров у кіноіндустрію завдяки акторській майстерності і співу, а виконувани нею пісні миттєво ставали хітами, випускаючись у блокбастерах та поширюючись з уст в уста. Як описує дослідник творчості мисткині Джонг Джанг: «Бай Хун сама грала на піпі у фільмі та співала в «національному тоні» в новаторській джазовій манері, що викликало фурор. Під час першого циклу показів кожне шоу закінчувалося оплесками, як весняний грім. За останні два дні продажі були надзвичайно високі, і було багато людей, які просили про повторний показ. «Інжир» став найважливішим шедевром Бай Хун в кіноіндустрії, приносячи їй славу позаконкурентної співачки і кіномитця того часу. Коли на екрани вийшла комедія «Самотній острів весна і осінь», а три серії «Саша прощай», «Балада про любов» і «Весняний танець» Бай Хун заспівала соло «Любовну баладу» та «Саша Goodbye» на концерті губної гармошки в Carlton Theatre. Коли вона прибула у машині для трансляції зіркової програми, не лише з першого по п'ятий поверхи будівля була переповнена людьми, але навіть дорога була оточена

тисячами шанувальників кіно» [7]. У тому ж році опубліковані такі відомі пісні, як «Ленг – весняний вітерець», «Весна приходить» і «Дрейфуюче море людей», а пісня «Квіти в дзеркалі і місяць у воді» та «Місячне світло на річці» поширилася по всій Південно-Східній Азії. Музичні фільми з участю Бай Хун також демонструвалися в багатьох країнах.

У наступному 1943 році Бай Хун зіграла головну роль в опері «Неоновий одяг» в театрі Мейхуа, продемонструвала володіння бельканто і заспівала «Серенаду Шуберта» англійською мовою. Проте, такий напружений графік спричинив кризу. «Через часті пологи та слабе здоров'я, а також репетиції та естрадні співочі концерти, підготовка до яких співпадала з постановкою нової драми «Літаючий фенікс», Бай Хун була перевантажена роботою вдень і вночі, і знепритомніла на сцені під час вистави» – зазначала китайська преса [6]. Та вже наприкінці року вона знялася у фільмі «Перевал красуні», записує «Сучжоуський ноктюрн», «Байтоу Ін», «Пастух», «Весняне кохання» та інші відомі пісні. Не припиняється її участь у різноманітних співочих концертах та інших заходах, зокрема, проявляється і нове захоплення класикою. Так у 1945 році Бай Хун проводить «Співочу конференцію» у театрі «Ліцеум» у Шанхаї, виконавши арії з опер «Весела вдова», «Вільний стрілець», «Кармен» та понад десяток відомих класичних романсів. Відтоді під назвою «Співаюча Біла Веселка» починає виступати в музичному клубі «Ye Lai Xiang», палаці танцю Xianle тощо, викликаючи фурор, виправдовуючи епітет «авіаносця співочого світу Китаю». Ініціює гастролі «Шанхайської музично-драматичної виїздної групи» Філіппінами, Сяменем, Гуанчжоу, Гонконгом та інших місцях. Після повернення до Китаю знову викликає радіобум такими піснями: «Я хочу повернутися додому», «Моє серце б'ється», «Цвіт троянди», «Квітова любов», «Шалені гурти», «Повернись», «Опівнічна прогулянка», «Велика новорічна ніч» та «Послухай мене». У 1948 році вона повернулася до кіноіндустрії та знялася у фільмах «Залишок мрії про червоні особняки» та «Вбивство в тумані та вночі». Такі відомі пісні, як «Не їдь так швидко», «Спрей», «П'янка помада», «Човен Тайху» і «Прядіння бавовни» увійшли в золотий фонд китайської популярної пісні. Співачка починає також освоювати гру на віолончелі, яка звучить у її останньому альбомі «Рука, що бореться».

Упродовж наступних десяти років Бай Хун залишалася в Пекіні, виступаючи у пролетарських виставах, поширених в добу культурної революції. Та під час репресій, не зважаючи на заслуги, Бай Хун причислили до «особливо підозрюваних». Її ув'язнили, допитували і тортували. Велика кількість матеріалів виконавського мистецтва співачки була знищена, а нищівна критика та повне заперечення пісень 1930-1940-х років стали важким ударом для Бай Хун, яка була на межі самогубства. Вона перебувала в ув'язненні до 1972 року, після чого її «помилювали» і відправили в гори пасти овець, відтак здоров'я співачки було остаточно підірваним. Після реформи та відкриття кордонів багато захоплених шанувальників мистецтва Бай Хун приїхали до Пекіна, щоб відвідати співачку, дарували їй записи пісень і касети, відновлюючи її творчі здобутки. Майже нерухома, в останні дні життя, вона, плачучи, слухала пісні, які колись співала її країна щодня.

Висновки. Розгляд постатей першої плеяди співачок періоду підйому та розквіту жіночого естрадно-джазового виконавства у Китаї 40-50-х років (до культурної революції). Виходячи з традицій своїх попередниць – представниць дівочих вокально-танцювальних труп Лі Мінхуей, Ван Рень Мей, Лі Лілі – родоначальниць китайського жіночого естрадно-джазового виконавства, творчість яких припадає на 20-30-ті роки ХХ ст., з'являється нова потужна генерація вокалісток даного напрямку – «Сім великих співочих зірок» або «Золота сімка», яка домінувала в індустрії китайської поп-музики в стилі Shidaiqu. Її основу склали співачки, які починають свою співочу кар'єру у 30-х рр.: Чжоу Сюань, Гун Цюся, Бай Хун, (згодом у 40-х роках на арену виходять Яо Лі, Бай Гуан, Лі Сянгань та Ву Інїнь). Розкриття творчих пріоритетів та виконавсько-стильових орієнтирів кожної зі співаючих кіноактрис дозволило представити розмаїту та барвисту панораму у розвитку естрадно-джазової музики Китаю даного періоду. Чжоу Сюань («Золоте горло») – кінозірку і радіо-співачку відзначали висока колоратура в поєднанні з китайськими елементами співу та використанням народних китайських інструментів у естрадно-джазових композиціях та кіномузиці. Гун Цюся («Прекрасний Нефрит», «Золотий голос», «Зірка хіта») уособлювала тип мисткині-амфібії, органічно поєднуючи танці та спів, театралізувала естрадно-джазові номери, уклала перший контракт з ЕМІ, записала велику кількість платівок. Бай Хун («Авіаносець співочого світу Китаю», «Біла Веселка») належать перші сольні програми, поширення платівок в країнах Азії та на інших континентах, записи в Голівуді джазових танцювально-вокальних номерів, участь в ролі співачки у перших блокбастерах в китайській кіноіндустрії, поєднання класичної техніки бельканто, естрадно-джазової манери співу та елементів китайської опери з одночасним використанням голосу та гри на різних інструментах: фортепіано, піпі, віолончелі, губній гармонії тощо надають Бай Хун винятковості. Визначено типологічні риси жіночого естрадно-джазового виконавства: демонстрація специфічного біному мистецької діяльності, який окреслюється терміном «співаюча кінозірка»; розширення меж та

стильових векторів у співдії зі світовими тенденціями європейського чи американського джазу; вихід на світову арену; вимушена еміграція та трагічні долі постраждалих від репресій культурної революції.

Список використаної літератури

1. Бойко А. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–1960 рр. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури / за заг. ред. В.М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.
2. Хуїлінг Жанг. Роль жіночого виконавства при витках становлення естрадно-джазової музики в Китаї першої третини ХХ ст. в аспекті гендерної проблематики. *Українська музика*, 2024. № 2 (49). С. 66-82.
3. China Women. Management Cadre College. Dictionary of old and modern Chinese and foreign celebrities. Beijing : China Radio and Television Press. 1989.
4. Creekmur C., Mokdad L. China – The Singing Girl Zhou Yuan. Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, 173 p.
5. Duan E. Top 10 legendary women in the 1930, China.org.cn.
6. Yingjin Zhang. Cinema and Urban Culture in Shanghai: 1922-1943. Stanford University Press, 369 p.
7. Yong Yuan. De Wei Xiao cover. The classic Shanghai divas and the unintended exoticism of the Taiwanese bootleg. URL : <https://www.popmatters.com/shanghai-divas-bootleg-records-2507925463.html>.
8. Jones A. F. Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Duke University Press, Durham, 2001. 213 p.
9. Kahn J. China Manhattan. NYC: The New York Times Company, A.G. Sulzberger, 1951.
10. Mo Li. A history of Jazz in China : from Yellow music to a Jazz revival in Beijing. M.A., Kent State University, 2018. 279 p.
11. Moskowit M. L. Gender in Chinese Music. University of South Carolina: Oxford University Press, 2014. P. 314-316.
12. Portugali A. Marginal Sound: The Story of Jazz in China. Doctoral Dissertation. Tel Aviv University, Israel, 2015.
13. 邵红红. 中国流行音乐的发展历程探讨 // 音乐大观. 2013 年. 第 8 期. 163 页. (Шiao Хун Хун. Аналіз розвитку китайської естрадної музики. *Великий музичний огляд*. 2013. № 8. С. 163.).
14. 尤静波. 中国流行音乐通论: 专著. 北京: 大众文艺出版社, 2011 年. 256页. (Ю Цзін Бо. Введення до китайської естрадної музики : монографія. Пекін : Масова література і мистецтво, 2011. 256 с.).

Reference

1. Boiko A. Stanovlennia i rozvytok estradno-vokalnoho mystetstva v Kytai v 1910–1960 rr. *Kultura Ukrainy. Seria : Mystetstvoznavstvo* : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury / za zah. red. V. M. Sheika. Kharkiv : KhDAK, 2017. Vyp. 57. S. 223–231.
2. Huiling Zhang. Rol zhinochoho vykonavstva pry vytokakh stanovlennia estradno-dzhazovoi muzyky v Kytai pershoi tretyny XX-ho st. v aspekti hendernoi problematyky. *Ukrainska muzyka*, 2024. № 2 (49). S. 66-82.
3. China Women&s Management Cadre College. Dictionary of old and modern Chinese and foreign celebrities. Beijing: China Radio and Television Press. 1989.
4. Creekmur C., Mokdad L. China – The Singing Girl Zhou Yuan. Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, 173 p.
5. Duan E. Top 10 legendary women in the 1930, China.org.cn.
6. Yingjin Zhang. Cinema and Urban Culture in Shanghai: 1922-1943. Stanford University Press, 369 p.
7. Yong Yuan. De Wei Xiao cover. The classic Shanghai divas and the unintended exoticism of the Taiwanese bootleg. URL : <https://www.popmatters.com/shanghai-divas-bootleg-records-2507925463.html>.
8. Jones A. F. Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Duke University Press, Durham, 2001. 213 p.
9. Kahn J. China Manhattan. NYC: The New York Times Company, A.G. Sulzberger, 1951.
10. Mo Li. A history of Jazz in China : from Yellow music to a Jazz revival in Beijing. M.A., Kent State University, 2018. 279 p.
11. Moskowit M. L. Gender in Chinese Music. University of South Carolina: Oxford University Press, 2014. P. 314-316.
12. Portugali A. Marginal Sound: The Story of Jazz in China. Doctoral Dissertation. Tel Aviv University, Israel, 2015, 208 p.
13. 邵红红. 中国流行音乐的发展历程探讨 // 音乐大观. 2013 年. 第 8 期. 163 页. (Shao Khun Khun. Analiz rozvytku kytaisloi estradnoi muzyky. *Velykyi muzychnyi ohliad*. 2013. № 8. S. 163.).
14. 尤静波. 中国流行音乐通论: 专著. 北京: 大众文艺出版社, 2011 年. 256页. (Yu Tszin Bo. Vvedennia do kytaisloi estradnoi muzyky : monohrafiia. Pekin : Masova literatura i mystetstvo, 2011.256 s.).

HUILING ZHANG. THE ERA OF SINGING MOVIE STARS IN THE POP AND JAZZ ART OF CHINA IN THE 40-50 S OF THE 20 TH CENTURY : REPRESENTATIVES OF THE OLDER GENERATION OF THE «GOLDEN SEVEN» GROUP – GONG QIUXIA, ZHOU XUAN, BAI HONG

Huiling Zhang – graduate student, Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Lviv

The article examines the period of rise and flourishing of female pop-jazz performance in China in the 1940 s, using the example of representatives of the older generation of the «Golden Seven», who dominated the Chinese pop music industry in the Shidaiqu style. The founders of this constellation: Zhou Xuan, Gong Qiuxia and Bai Hong developed their singing careers in the 30 s and 40 s (later Yao Li, Bai Guang, Li Xianglan, Wu Yining added to the seven). Revealing the priorities and performance and style priorities of each of the singing film actresses allowed us to follow the development of female

performance in China during this period. Immanent performance and stylistic features of each of the singers were identified and typological aspects were established: representation of a specific binomial of artistic activity – «singing movie star»; expansion of boundaries and style vectors in cooperation with world trends of European or American jazz; entering the world arena; forced emigration due to condemnation of «yellow music», repressions of the era of the «cultural revolution».

Key words: Chinese popular music, shidaiqi, female pop-jazz performance, «Golden Seven» generation, singing movie stars, Zhou Xuan, Gong Qiuxia, Bai Hong, «yellow music».

UDC 78.25; 78.21

HUILING ZHANG. THE ERA OF SINGING MOVIE STARS IN THE POP AND JAZZ ART OF CHINA IN THE 40-50 S OF THE 20 TH CENTURY : REPRESENTATIVES OF THE OLDER GENERATION OF THE «GOLDEN SEVEN» GROUP – GONG QIUXIA, ZHOU XUAN, BAI HONG

Huiling Zhang – graduate student, Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Lviv

The article is devoted to the examination of the figures of the first galaxy of female singers during the period of the rise and flourishing of female pop and jazz performance in China in the 40 s (before the Cultural Revolution). Based on the traditions of their predecessors Li Min Hui, Wang Ren Mei, Li Lilly – the founders of Chinese female pop and jazz performance, whose work dates back to the 20 s and 30 s of the 20 th century, a new powerful the generation of female vocalists of this direction – the «Golden Seven», which dominated the Chinese pop music industry in the Shidaiqu style. It was founded by singers who began their singing careers in the 1930 s: Zhou Xuan, Gong Qixia, Bai Hong. Revealing the creative priorities and performance and stylistic orientations of each of the singing film actresses made it possible to present a diverse and colorful panorama of the development of pop-jazz music in China during this period. Zhou Xuan (Golden Throat) – movie star and radio singer was noted for high coloratura combined with Chinese elements of singing and folk Chinese instruments in pop-jazz compositions and film music. Gong Qiusia (Beautiful Jade, Golden Voice, Hit Star) personified the type of amphibious artist, organically combining dance and singing, staged pop and jazz numbers, signed the first contract with EMI, recorded a large number of records. Bai Hong (The Aircraft Carrier of the Singing World of China, White Rainbow) owns the first solo programs, distribution of records in Asian countries and other continents, recordings in Hollywood of jazz dance and vocal numbers, participation in the first blockbusters in the Chinese film industry, a combination of the classical bel canto technique, pop-jazz and elements of Chinese opera with the simultaneous use of voice and playing various instruments: piano, pipi, cello, harmonica, etc. give Bai Hong exclusivity. The typological features of female pop-jazz performance are defined: demonstration of a specific binomial of artistic activity, which is outlined by the term «singing movie star»; expansion of boundaries and style vectors in cooperation with world trends of European or American jazz; entering the world arena; forced emigration and the tragic fate of victims of the repressions of the cultural revolution.

Key words: Chinese popular music, shidaiqi, female pop-jazz performance, «Golden Seven» generation, singing movie stars, Zhou Xuan, Gong Qiuxia, Bai Hong, «yellow music».

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК 78.071.2:785.14+781.65

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ У СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Інеш Кди́рова – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КВЗО КОР
«Академія мистецтв ім. П. Чубинського», Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.843>
inesh-k@ukr.net

Неля Цапенко – викладач кафедри «Музичне мистецтво естради»
КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського», Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0000-1885-4838>
nellita4@gmail.com

Ольга Плегуча – викладач кафедри «Музичне мистецтво естради»
КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського», Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0008-1169-0357>
o.plehutsa@gmail.com

Стаття присвячена уточненню актуальних тенденцій у вокальному мистецтві, що виникають завдяки взаємодії традиційних та новаторських технік, а також впливу інноваційних підходів на розвиток цього жанру. *Мета* – виявити сучасні тренди у виконавстві через переосмислення співаками вокальних традицій та індивідуальну творчу рефлексію, яка сприяє популяризації мистецьких здобутків і підсилює контакт із публікою. У *методології* дослідження використано культурно-історичний та компаративний підходи, а також описовий аналіз естетичних і технічних рис вокального мистецтва в контексті постмодернізму, доповнений конкретними прикладами синтезу традиційних та інноваційних прийомів. У *результаті* дослідження виявлено характерні риси

постмодерністського вокального виконавства, серед яких еклектизм, інтертекстуальність, деконструкція, а також розширення технічних можливостей за допомогою сучасних технологій. *Наукова новизна* полягає у вивченні взаємодії традиційних та інноваційних елементів у вокальному мистецтві та визначенні нових стильових підходів до інтерпретації музичних творів. *Подальші дослідження* передбачають аналіз впливу інноваційних методів на розвиток вокального мистецтва, дослідження взаємодії виконавців з аудиторією в умовах сучасної популяризації творчості через використання цифрових технологій для створення інтерактивних музичних проєктів.

Ключові слова: вокальне мистецтво, інновації, традиції, постмодернізм, вокальна інтерпретація, інтертекстуальність, еклектизм, сучасні технології.

Постановка проблеми та актуальність дослідження Вокальне мистецтво, як одна з найдавніших музичних форм, постійно еволюціонує, долаючи виклики збереження традицій в умовах новітніх тенденцій та технологічних змін. Ключова проблема полягає у необхідності знайти баланс між збереженням автентичності, національної ідентичності та сучасними інноваціями.

Академічна вокальна школа формувалася століттями. Вона залишається основою для багатьох сучасних виконавців, які прагнуть досягти високого професійного рівня майстерності [1]. Традиційні жанри, серед яких опера, симфонія, ораторія та концерт, не втрачають популярності, але все частіше набувають нового звучання. Сучасні співаки виходять за межі класичного репертуару, експериментуючи з різними стилями і жанрами. Вони синтезують класику з джазом, фолком, електронною музикою та іншими напрямками.

Актуальність теми дослідження обумовлена динамічними змінами у сфері вокального мистецтва, де традиції та новаторство відіграють ключову роль у формуванні нових напрямів і стилів. В умовах глобалізації та активної взаємодії національних і зарубіжних зразків музики спостерігається значний вплив світових тенденцій на розвиток вітчизняного виконавства. Аналіз цього впливу є особливо важливим у контексті активних змін у вокальному мистецтві. Процес формування сучасної музичної культури потребує подальшого вивчення і наукового осмислення.

Методологію дослідження складають культурно-історичний та компаративний підходи, а також дескриптивний аналіз естетичних і технічних аспектів вокального мистецтва в контексті постмодернізму. Культурно-історичний метод зосередився на вивченні історичних особливостей синтезу традицій і новаторства у вокальному мистецтві. Завдяки компаративному підходу та аналізу конкретних прикладів були виявлені ключові риси вокального мистецтва та його розвиток у відповідний період. У статті розглянуто тенденції у вокальному мистецтві, зокрема вплив нових підходів на розвиток жанру через поєднання традицій і новаторських технік.

Наукова новизна полягає в проведенні дескриптивного аналізу синтезу традицій і новаторства, що формують сучасне вокальне мистецтво, на основі конкретних прикладів їхньої взаємодії. Аналіз публікацій і досліджень сучасного періоду, які ми розглянемо в наступному розділі, показав значний інтерес науковців до впливу соціального контексту, історико-культурних змін та зарубіжних зразків популярної музики на розвиток вітчизняного виконавства. Розглянемо низку наукових публікацій, які визначили проблематику у контексті сучасного мистецтва на міжнародному рівні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вокальне мистецтво в сучасних умовах виступає не лише як мистецьке явище, але й як важливий соціокультурний феномен, що активно взаємодіє з іншими сферами суспільного життя, зокрема політичними та соціальними процесами. В умовах сьогодення воно існує як засіб культурної комунікації і платформи для вираження важливих суспільних ідей.

У межах цього матеріалу розглянемо наукові публікації, що аналізують різні аспекти взаємодії традицій та інновацій у вокальному мистецтві, а також їхній вплив на сучасну виконавську практику.

В епоху постмодернізму музика часто відображає зміни в суспільстві: висвітлює питання, що турбують громадськість і передають політичні настрої. Соціальні чинники суттєво впливають на розвиток вокального мистецтва, в тому числі на стиль виконавців і їхні засоби самовираження. Наприклад, музичні твори нерідко інтегрують актуальні соціальні та політичні реалії, привертаючи увагу слухачів до важливих суспільних проблем. У публікації Ірізаррі Л. [5] «Queer Intimacy: Vocality in Jesus Christ Superstar» автор аналізує як вокальні техніки можуть передавати політичні та соціальні меседжі, що стосуються ідентичності, гендеру та культури. Вплив постмодернізму на музичну культуру, зокрема, як музика стає відображенням соціальних і політичних реалій, розглянув Скотт Д. [12] у праці «Postmodernism and Music. In Stuart Sim (ed.), *The Routledge companion to postmodernism*», продемонструвавши, яким чином постмодернізм у музиці поєднує стилі та піднімає актуальні суспільні проблеми. Дослідження сучасного періоду підтверджують думку, що вокальне мистецтво виступає не лише мистецьким, але й соціокультурним феноменом, який тісно взаємодіє з іншими сферами суспільного життя, включаючи політику і соціальні процеси.

Аналіз взаємодії між класичними традиціями вокального мистецтва та потребами сучасної естради представили Алессандроні Н., Бельтрамон К., Сангвінетті Л. [1]. Фахівці відзначили

зростання рівня виконавської майстерності завдяки використанню синтезу традицій і новаторських технік у концертній діяльності.

Специфіку музичного виконання у постмодернізмі через еклектику та інтертекстуальність дослідили українські науковці Асталош Г., Микуланинець Л., Жишкович М. [3] і виявили вплив нових тенденцій на вокальні стилі. Вони також визначили соціокультурні зміни, які формують популярність певних музичних жанрів у сучасну епоху.

Традиції та інновації в сучасному вокальному та хоровому мистецтві стали темами наукових розробок Батовської О., Гребенюк Н., Белік-Золотарьової Н., Іванової Ю., Сухомлінової Т. [4]. У фокусі дослідження синтез класичних технік із новаторськими підходами, спрямованими на збереження національної ідентичності в умовах глобалізації.

Інтертекстуальність у мистецтві та літературі як постмодерністський феномен проаналізував Шахаріар Г. [13], який акцентував увагу на взаємодії різних текстів та мистецьких традицій. Інший науковець – Хетінг М. [8] присвятив своє дослідження історичному розвитку вокального мистецтва, детально розглянувши ключові зміни в техніці та стилі виконання, які відбулися протягом століть.

Культурний контекст та історичні чинники впливають на сприйняття музичних творів слухачами. Вони підкреслюють важливість індивідуальних факторів у формуванні естетичних уподобань. Такий висновок зробив Якобсен Т. [9], досліджуючи індивідуальні відмінності в естетичному сприйнятті музики через призму культури та історії.

Історичні контексти вокального мистецтва стали об'єктом вивчення Кдирової І. [14]. У фокусі науковців – розвиток вокального мистецтва крізь призму історичних подій: фахівці проаналізували основні зміни, що вплинули на техніку виконання та стилістику вокалу в різні епохи.

Таким чином, аналіз сучасних досліджень підтверджує актуальність теми взаємодії традиційних і новаторських підходів у вокальному мистецтві та їхній значний вплив на формування сучасних вокальних стилів. Подальші наукові розвідки у цьому напрямі важливі з точки зору пошуку нових тенденцій, які сприятимуть еволюції виконавської майстерності, зокрема в умовах глобалізації та технологічного прогресу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичне мистецтво є самостійною формою культурного розвитку, що формує естетичне сприйняття світу і виступає важливим проявом людських почуттів. Протягом історії вокальне мистецтво виконувало різні функції, залежно від культурних і естетичних вимог епохи. Наприклад, у первісні часи вокал був аспектом міфологічного світогляду. У середньовіччі музика та спів вважалися засобом єднання з божественним. В епоху Відродження музичне мистецтво допомагало гармонізувати духовне та матеріальне в людині. Бароко привнесло театральність і пафос у музику як віддзеркалення величі людської діяльності. Класицизм затвердив верховенство розуму, Романтизм прославив емоційність і суб'єктивність, фокусуючись на виконавці та його інтерпретації. Модернізм подарував свободу трактувань і варіативність виконання.

На сучасному етапі спостерігаємо новий підхід до вокального мистецтва, що формується під впливом масової комунікації та синтезу різних мистецьких форм, що сприяють розвитку нових художніх напрямів. Соціальні та естетичні зміни в суспільстві, підсилені технологічним прогресом, створюють нові можливості для вдосконалення вокальних технік. Реаліями сучасності є співпраця виконавців зі звукорежисерами та саунд-дизайнерами. Творчий діалог між вокалістом, звукорежисером та саунд-дизайнером є ключовим елементом успіху у сучасній музичній індустрії. Така співпраця адаптує вокальні техніки до новітніх цифрових засобів. Під час студійних записів, виконавець має можливість експериментувати зі своїм голосом через широкий спектр електронних ефектів, таких як реверберація, дилей, вокодери та інші засоби і переносити унікальне художнє звучання у концертну практику [7; 234-241].

Перш ніж перейти до аналізу сучасних традицій і новацій у вокальному мистецтві, варто докладніше розглянути актуальні тенденції у музиці та вокальному мистецтві загалом.

Дерек Б. Скотт, впливовий дослідник у галузі музикознавства, демонструє критичний підхід до музики та її соціокультурних контекстів. Він відзначає, що постмодернізм у музиці став виразним явищем із 1980-х років. Ідея про те, що аудиторія є лише пасивним споживачем культурних продуктів, зазнала серйозної критики. Скотт підкреслює, що сучасні слухачі прагнуть не лише розважальної музики, а й більш глибоких і змістовних інтерпретацій, здатних ставити під сумнів стереотипи про культурне споживання [12].

Постмодерний вокал вирізняється такими особливостями як:

– *Еклектизм стилів* – прагнення до поєднання жанрів і стилістичних рішень, де інтерпретація нових ідей через цитування та алюзії стає ключовим методом. Митці активно використовують колажність і стилізацію для створення нових художніх творів [10; 1-5].

– *Інтертекстуальність* – використання елементів із різних мистецьких жанрів задля досягнення глибини та багатошаровості змісту у вокальних творах [13; 190-195].

У вокальному мистецтві *еклектизм* проявляється через поєднання різних вокальних технік, стилів і жанрів у виконанні одного твору. Наприклад, сучасні виконавці можуть змішувати елементи класичної вокальної школи з джазовими імпровізаціями, фольклорними мотивами та сучасними електронними ефектами. Тим самим вони створюють нові інтерпретації, де традиційні техніки гармонійно поєднуються з новаторськими підходами.

Одним із прикладів еклектизму є використання оперних технік у рок-музиці або фольклорних мотивів у джазових композиціях. Наприклад, Ф. Мерк'юрі використав оперні елементи в піснях Queen і продемонстрував, як поєднання жанрів додає глибини та новизни музичному твору [5; 162-177]. Інший приклад – це використання народних елементів у творчості вокалістів, що поєднують етнічні мотиви з сучасними музичними напрямками, як це робить українська співачка ONUKA, яка гармонійно змішує фольклор з електронною музикою.

Еклектизм у вокальному мистецтві відкриває простір для нових можливостей та творчих експериментів, допомагає виконавцям переосмислювати музичну спадщину через призму сучасних тенденцій [9; 184-191].

Інтертекстуальність у музиці проявляється на двох рівнях: *стилістичному* та *стратегічному*. Стилистичний підхід включає запозичення характерних рис різних музичних жанрів і стилів без прив'язки до конкретного твору. Прикладом такого стилістичного використання є композиція The Beatles «Eleanor Rigby» (1966 р.), де струнний квартет барокового звучання надає твору відтінку класичного жанру.

Шлягер Адель «Rolling in the Deep» (2010 р.) включає елементи госпелу і блюзу, подібно до класичних композицій 1960-х років, але без посилання на конкретний твір. Ефект «вічності» звучання, що імітує ритм-секція, поєднує давні музичні традиції з сучасним підходом.

Композиція Бруно Марса та Марка Ронсона «Uptown Funk» (2014 р.) стилістично перегукується з фанком і диско 1980-х років, зокрема з творчістю Прінса та гурту The Gap Band. Незважаючи на використання характерних ритмів і мелодій тих років, вона не цитує жодної конкретної пісні та зберігає власну оригінальність.

Лана Дель Рей у пісні «Video Games» (2011 р.) звернулася до естетики старого Голлівуду, ретро-стилю та меланхолійного настрою, характерні для кінофільмів 1950-х років. Запозичені стилістичні елементи додають пісні відчуття ностальгії, проте вона не прив'язана до конкретних творів минулого.

Стратегічна інтертекстуальність передбачає свідоме посилання на інші твори. Наприклад, пісні Джона Леннона, такі як «All You Need is Love», «Glass Onion», і «Because», містять явні відсилання до попередніх композицій. У творчості Led Zeppelin можна почути чимало посилань на трилогію Дж. Толкіна «Володар перснів», як і в піснях «The Wizard» (Black Sabbath), «Rivendell» (Rush) та «The Gnome» (Pink Floyd) [13; 190-195].

Серед прикладів стратегічної інтертекстуальності з 2000-х років можна відзначити пісню Тейлор Свіфт «Love Story» (2008 р.), яка містить відсилання до трагедії «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра, але з щасливим фіналом, адаптованим до сучасного контексту.

Ед Ширан у пісні «I See Fire» (2013 р.), написаній спеціально для саундтреку фільму «Хоббіт: Пустка Смога», створює посилання до світу Толкіна, і являє тим самим яскравий приклад стратегічної інтертекстуальності.

Інтертекстуальний зв'язок із сучасною поп-культурою демонструє пісня Біллі Айліш «My Strange Addiction» (2019 р.): діалоги з популярного американського серіалу «Офіс», додають композиції гумористичний контекст, який легко впізнає і сприймає аудиторія.

Аріана Гранде в пісні «7 rings» (2019 р.) запозичила рядок вірша і мелодію з класичної композиції «My Favorite Things» із мюзиклу Річарда Роджерса і Оскара Гаммерстайна II «The Sound of Music». Співачка додала елемент ностальгії, а також переосмислила класичний твір, змістивши акцент на ідею матеріальних радощів у сучасному контексті.

Сучасне вокальне мистецтво відображає соціальні та культурні виклики: виконавці реагують на політичні, екологічні й гуманітарні проблеми, перетворюючи свої виступи на культурні маніфести.

Українські виконавці також активно використовують стратегічну інтертекстуальність, створюючи музику, яка резонує з культурною пам'яттю та ідентичністю. Такий підхід передбачає навмисні відсилання до літературних, історичних і музичних творів минулого. Артисти інтегрують знайомі символи і мотиви у творах, переосмислюють їх у сучасному контексті: додають нові сенсові глибини та новий рівень сприйняття.

Наприклад, пісня «Суботів» гурту ВВ з альбому «Музика» (1997 р.) є відгуком на поему Т. Шевченка «Великий льох» (1845 р.). У поемі Т. Шевченко висловлює тривогу за долю України, і гурт ВВ через національні мотиви в пісні звертається до історичної пам'яті народу, підкреслюючи

нерозривний зв'язок українців зі своєю історією. Це не лише пісня, а мистецький маніфест у форматі рок-музики, який наголошує на важливості збереження української ідентичності [14].

Пісня Джамали «1944» (2016 р.) стала символом трагедії депортації кримськотатарського народу. Через рядки пісні відтворюються спогади про події 1944 року, коли тисячі кримських татар були змушені покинути свою землю. Ця композиція принесла Джамалі перемогу на Євробаченні, бо була не лише художнім твором, а й символом стійкості та гордості народу, що прагне зберегти свою історичну пам'ять і право на Батьківщину.

Національна ідентичність і культурна спадщина стають центральними елементами концертних програм, де традиційні мотиви переплітаються із сучасними аранжуваннями. В українському музичному просторі дедалі частіше з'являються нові інтерпретації народних пісень, які яскраво демонструють як стратегічну, так і стилістичну інтертекстуальність. Творчість заслуженої артистки України І. Кдирової та представниці «нової хвилі» популярної музики Д. Тайманової відзначається новаторськими інтерпретаціями народних пісень, де традиційні мотиви поєднуються з електронними аранжуваннями. Остання вплітає електроніку у фольклор, адаптує композиції для молоді, тоді як І. Кдирова використовує вокальну інтерпретацію у стилі етно-фолк, етнічні інструменти, сучасні семпли і ритми, створюючи унікальне звучання з глибоким символічним змістом. Згадані співачки – представниці різних поколінь української естради, демонструють альтернативні підходи до збереження та оновлення народних творів у сучасному контексті.

Таким чином, стратегічна інтертекстуальність у сучасній музиці виступає потужним інструментом для вираження національної ідентичності, що забезпечує глибокий художній зв'язок між минулим і сучасністю.

Характерні риси постмодернізму сформували художні пошуки та експерименти ХХІ століття [3; 1-16]. До них належать іронізація та деконструкція традицій у вокальному мистецтві, розширення вокальних можливостей за рахунок відмови від усталених технік виконання, а також експериментування й особистісна інтерпретація виконавця. Важливу роль у цьому процесі відіграли технологічні досягнення, зокрема вдосконалення техніки звукозапису, які розширили можливості для вокальних інновацій [8; 346-352].

Чимало джазових виконавців також експериментують із вокалом: вони інтегрують елементи різних музичних жанрів, поезію та візуальні мистецтва. Наприклад, Беті Картер відома своїми сміливими вокальними імпровізаціями у стилі блюз та госпел. Її виступи часто містять не лише музичні, а й театралізовані елементи, вони наділені емоційною виразністю. Беті Картер зберігає традиції джазового співу, проте інтегрує елементи вільної імпровізації для розмиття жанрових меж і створення нового художнього контексту. Новаторство співачки полягає у поєднанні традиційної джазової вокальної техніки з сучасними експериментальними тенденціями.

Наприклад, Беті Картер використовує нетипові ритмічні акценти, що порушують звичні очікування слухачів; імпровізаційні вставки з несподіваними інтонаційними переходами та змінами тембру; акцентує на інтерпретації тексту, де слова часто передають емоційне забарвлення, притаманне сучасній джазовій поезії [11].

Прикладом постмодерної інтеграції традицій і новаторства є американський співак композитор, мультиінструменталіст і автор пісень Суф'ян Стівенс, відомий своїм унікальним стилем, що поєднує інді-фолк, електроніку та елементи популярної і експериментальної музики. Його творчість часто зосереджується на глибоких темах: релігія та філософія життя, історичні сюжети та особисті аспекти. Такий концепт синтезує різноманітні стилі, іноді з використанням оркестрових аранжувань, фольклорних мотивів та електронних елементів [14].

Висновки. На завершення нашого дослідження формуємо висновок, що наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. сучасне вокальне мистецтво набуло унікальної багатошаровості через різноманітні художні образи, музичні форми і техніки виконання. В умовах сьогодення творчість виступає важливим прикладом постмодерністського мистецького підходу: традиційні елементи органічно взаємодіють з інноваціями у вокальних техніках, музичних формах, цифрових технологіях. Репрезентація пісенних творів демонструє здатність мистецтва до трансформації і відкриття нових горизонтів художньої виразності. *Подальші дослідження* будуть зосереджені на інтердисциплінарності, зокрема на взаємодії вокального та аудіовізуального мистецтва, яка відкриє нові можливості для створення інтерактивних вистав та інноваційних проєктів у цифровому просторі.

Список використаної літератури

1. Алессандроні Н., Бельтрамоне К., Сангвінетті Л. Педагогіка співу та сучасна вокальна музика: проблемні відносини. *Revista Europeia de Estudos Artísticos*, № 8 (2), 2017. С. 1-16. DOI: <https://10.37334/eras.v8i2.125>.

2. Антонюк В., Гнидь Б. Вокальне мистецтво. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс]. Редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Желзняк; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-27522> (дата звернення: 25 верес., 2024).
3. Асталаш Г., Микулянинець Л. та Жишків М. Музичне виконавство в епоху постмодернізму. *Postmodern Openings*, 2022. № 13 (1). С. 1-16. DOI: <https://10.18662/po/13.1/382>.
4. Батовська О., Гребенюк Н., Білик-Золотарьова Н., Іванова Ю., Сухомлінова Т., Каушніа І. Традиції та інновації в сучасному вокальному та хоровому мистецтві. *Studia ubb Musica*, LXVII Special Issue 2, 2022. С. 73–98. DOI: <https://10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06>.
5. Irizapari L. Queer Intimacy: Vocality in Jesus Christ Superstar. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 24. 2020. С. 162-177. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/wam.2020.0004>.
6. Кдинова І. Дослідження історичних контекстів у вокальному мистецтві. *Multidisciplinary Reviews*, 7, 2024. С. 47-54. DOI: <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe047>.
7. Садовенко С. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі зап.: зб. наук. пр.*, Вип. 37, 2020. С. 234-241. DOI: <https://10.32461/2226-2180.37.2020.221818>.
8. Хетінг М. Історична еволюція мистецтва співу. *International Journal of Education and Humanities*, Vol. 15, 2024. № 2. С. 346-352. DOI: <https://10.54097/wxbjkh09>.
9. Якобсен Т. Культура, історія та індивідуальні відмінності в естетичному сприйнятті. *Journal of Anatomy*, 216 (2). 2009. С. 184-191. DOI: <https://10.1111/j.1469-7580.2009.01164.x> (дата звернення: 29 вересня 2024).
10. Modebadze S. Post-modern meaning of musical art. *International Journal of Music Studies*. Vol.1, No.1. 2016. P. 1-5. DOI: <https://doi.org/10.37745/ijms.16>.
11. Niaquelle T. (2012). *The vocal jazz aesthetics of Betty Carter*. Rutgers University; Graduate School–Newark. 224. P. DOI: <https://doi.org/doi:10.7282/T34B2ZVB>.
12. Scott D. (2011). Postmodernism and Music. In Stuart Sim (ed.), *The Routledge companion to postmodernism*. New York : Routledge URL: https://www.academia.edu/3058366/Postmodernism_and_Music (дата звернення: 4 жовт. 2024).
13. Shahariar G. Intertextuality in Arts and Literature: A Postmodern Phenomenon. *South Asian Research Journal of Arts, Language and Literature*. | Volume 5. Issue. 6., 2023. P. 190-195. DOI: <https://10.36346/sarjall.2023.v05i06.001> (дата звернення: 4 жовт., 2024).
14. Sufjan Stevens. *Genius*. URL: <https://genius.com/artists/Sufjan-stevens> (дата звернення: 30 вересня 2024).

References

1. Alessandrini N., Beltramone K., Sanhvinetti L. Pedagogika spivu ta suchasna vokalna muzyka: problemni vidnosyny. *Revista Europeia de Estudos Artisticos*, № 8 (2), 2017. S. 1-16. DOI: <https://10.37334/eras.v8i2.125>.
2. Antoniuk V., Hnyd B. Vokalne mystetstvo. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Elektronnyi resurs]. Redkol.: I. Dziuba, A. Zhukovskiy, M. Zhelezniak; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : In-t entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-27522> (data zvernennia: 25 veres., 2024).
3. Astalosh H., Mykulianynets L. ta Zhyshkovych M. Muzychnye vykonavstvo v epokhu postmodernizmu. *Postmodern Openings*, 2022. № 13 (1). S. 1-16. DOI: <https://10.18662/po/13.1/382>.
4. Batovska O., Hrebeniuk N., Bilyk-Zolotarova N., Ivanova Yu., Sukhomlinova T., Kaushnia I. Tradytzii ta innovatsii v suchasnomu vokalnomy ta khorovomu mystetstvi. *Studia ubb Musica*, LXVII Special Issue 2, 2022. S. 73–98. DOI: <https://10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06>.
5. Irizarri L. Queer Intimacy: Vocality in Jesus Christ Superstar. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 24. 2020. S. 162-177. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/wam.2020.0004>.
6. Kdyrova I. Doslidzhenia istorychnykh kontekstiv u vokalnomy mystetstvi. *Multidisciplinary Reviews*, 7, 2024. S. 47-54. DOI: <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe047>.
7. Sadovenko S. Tvorchyi dialoh ta perekhresni vzaiemovplyvy u spivpratsi estradnoho artysta-vokalista i zvukorezhysera/saund-dyzainera v suchasnykh umovakh sotsiokulturnoi realnosti. *Mystetstvoznavchi zap.: zb. nauk. pr.*, Vyp. 37, 2020. S. 234-241. DOI: <https://10.32461/2226-2180.37.2020.221818>.
8. Khetinh M. Istorychna evoliutsiia mystetstva spivu. *International Journal of Education and Humanities*, Vol. 15, 2024. № 2. S. 346-352. DOI: <https://10.54097/wxbjkh09>.
9. Iakobsen T. Kultura, istoriia ta indyvidualni vidminnosti v estetychnomu spryiniatti. *Journal of Anatomy*, 216 (2). 2009. S. 184-191. DOI: <https://10.1111/j.1469-7580.2009.01164.x> (data zvernennia: 29 veresnia 2024).
10. Modebadze S. Post-modern meaning of musical art. *International Journal of Music Studies*. Vol.1, No.1. 2016. P. 1-5. DOI: <https://doi.org/10.37745/ijms.16>.
11. Niaquelle T. (2012). *The vocal jazz aesthetics of Betty Carter*. Rutgers University; Graduate School–Newark. 224. R. DOI: <https://doi.org/doi:10.7282/T34B2ZVB>.
12. Scott D. (2011). Postmodernism and Music. In Stuart Sim (ed.), *The Routledge companion to postmodernism*. New York : Routledge URL: https://www.academia.edu/3058366/Postmodernism_and_Music (data zvernennia: 4 zhovt. 2024).
13. Shahariar G. Intertextuality in Arts and Literature: A Postmodern Phenomenon. *South Asian Research Journal of Arts, Language and Literature*. | Volume 5. Issue. 6., 2023. P. 190-195. DOI: <https://10.36346/sarjall.2023.v05i06.001> (data zvernennia: 4 zhovt., 2024).
14. Sufjan Stevens. *Genius*. URL: <https://genius.com/artists/Sufjan-stevens> (data zvernennia: 30 veresnia 2024).

UDC 78.071.2:785.14+781.65

TRADITIONS AND INNOVATIVE APPROACHES IN CONTEMPORARY VOCAL ART

Kdyrova Inesh – Candidate of Study of Art (PhD) Associate Professor of the Department of Musical Popular Art Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts»

Tsapenko Nelya – Lecturer, Department of Musical Popular Art Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts» (Kyiv, Ukraine)

Plehutsa Olha – Lecturer, Department of Musical Popular Art Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts» (Kyiv, Ukraine)

This article analyzes the aspects of combining tradition and innovation in Ukrainian vocal art. *The purpose* is to identify modern trends in performance through singers' rethinking of classical vocal traditions and individual creative reflection, which contribute to the popularization of artistic achievements and enhance audience interaction. *The methodology* of the research includes cultural-historical and comparative approaches, as well as a descriptive analysis of the aesthetic and technical features of vocal art in the context of postmodernism, supplemented by specific examples of the synthesis of traditional and innovative techniques. *The research results* reveal distinctive features of postmodern vocal performance, such as eclecticism, intertextuality, deconstruction, and the expansion of technical possibilities through the introduction of modern technologies. *The scientific novelty* lies in the study of the interaction between traditional and innovative elements in vocal art and the identification of new stylistic approaches to the interpretation of musical works. *Further research* is expected to analyze the impact of innovative methods on the development of vocal art and to study the interaction between performers and the audience in the context of modern trends in the popularization of creativity. One of the research directions is the development of vocal art through the use of digital technologies, such as virtual and augmented reality, to create interactive musical projects.

Key words: vocal art, innovation, traditions, postmodernism, vocal interpretation, intertextuality, eclecticism, modern technologies.

Надійшла до редакції 13.11.2024 р.

УДК 792.8+782(091)

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ

Наталія Коресандович – провідний концертмейстер кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-0057-4958>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.844>
koresandovich66@gmail.com

Досліджено особливості музичного оформлення хореографічних композицій танцю контемпорарі перших десятиліть ХХІ ст. у західних культурних практиках. Розглянуто взаємозв'язок музики і танцю в контексті створення композицій для сучасних танцювальних постановок. Констатовано, що розвиток взаємовідносин між музикою і танцем у будь-якій виконавській традиції – це соціально зумовлений процес, що сформувався завдяки низці історичних практик. Проаналізовано особливості хореографічних композицій, в яких музика і танець є рівноправними елементами (включно з музичним супроводом наживо і прикладами інтегрування музикантів у сценічну постановку). Виявлено, що постановки танцю контемпорарі на сучасному етапі – складні, зазвичай мультимедійні композиції, що поєднують візуальний та аудіовізуальний рівні, репрезентуючи унікальну синтезовану форму і створюючи новий естетичний досвід. На основі дослідження хореографічних композицій танцю контемпорарі, постановки яких здійснили відомі сучасні західні хореографи, можна констатувати, що зв'язок між музикою і танцем переважно призводить до появи надзвичайно концептуальних творів, що позбавлені синхронізації. В окремих випадках хореографічні композиції присвячені або перформативній інтерпретації музики (приверненню уваги до аспектів її якостей і структури), або розширенню/посиленню/завершенню структурних чи якісних, в тому числі емоційно якісних тенденцій або створюючи новий акцент засобами контрапункту і контрасту. Сучасна музика та танець контемпорарі характеризуються особливою відкритістю до невідомого й проникливістю, створюють власні виміри для експериментів.

Ключові слова: музика, танець, танець контемпорарі, хореографічні композиції, музичне оформлення, західні культурні практики.

Актуальність дослідження. Як синтетичне мистецтво хореографія поєднує в собі кілька видів художньої творчості, основними з яких є музика, образотворче мистецтво (основи композиції, сценографічне оформлення, костюми) та література (сценарна основа), що концентруються довкола танцю в єдиному процесі створення художньо-естетичного хореографічного образу за умови збереження їх відносної самостійності. У цьому синтезі особливе місце належить музиці, оскільки, власне, саме танцювальне мистецтво від самого зародження не існує поза нею. В синтезі танцю та музики

хореографічне мистецтво виявляє в музичному змісті думку, танцювальний розвиток якої доповнює та збагачує сприйняття музики. Водночас підходи до вибору музичного супроводу сучасних хореографічних постановок вирізняються своєрідністю, оскільки хореографи-постановники керуються авторським баченням та специфічним розумінням ролі музики. Особливо це стосується сучасного танцю, самодостатність якого зумовлює багатоманітність і варіативність синтезу музики і хореографії. Це актуалізує теоретичні дослідження практик сучасної хореографії перших десятиліть ХХІ ст. із метою узагальнення особливостей використання хореографами-постановниками музичного супроводу.

Останні дослідження та публікації. Різноманітні питання, що так чи інакше пов'язані з використанням в хореографічних творах музики перебувають у колі наукових інтересів багатьох українських дослідників. Так, музику в композиції хореографічного твору розглядає В. Дужич-Ніколайчук [3]; виявленню впливу на хореографії присвячено публікацію К. Ази [1]; музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн розглядає Г. Сирбу [7], аналіз взаємовпливу музики і хореографії в історичному контексті здійснює Л. Волошина [2], особливості і значення синтезу народно-сценічної хореографії і інструментальної музики виявляє В. Литвиненко [6], основні аспекти роботи з музичним матеріалом в постановочній діяльності студентів хореографів розкривають С. Кундис та І. Никорович [5], аналізу взаємодії музики та хореографії у балетмейстерській творчості присвячена публікація О. Ємельянової [4] й ін. Проте проблематика музичного оформлення сучасних хореографічних композицій залишається недостатньо висвітленою і вимагає подальшого дослідження.

Мета дослідження – виявити особливості музичного оформлення хореографічних композицій танцю контемпорарі перших десятиліть ХХІ ст.

Методи дослідження. Застосовано аналітичний метод, метод історико-культурного аналізу, метод типологічного аналізу, порівняльний аналіз, метод мистецтвознавчого аналізу та метод узагальнення.

Виклад матеріалу. Зв'язок танцю і музики – складна та багатоаспектна тема. Обидві художні дисципліни сконструйовані в часі. Власне, ця близькість і дозволяє розглядати танець як пояснення музики і навпаки. Окрім цього, у них також багато спільних характеристик: темп, ритм, розмір, сенс, експресія та ін. Танець швидкоплинний, а музика сама собою є мистецтвом часу. Важливим аспектом хореографічної постановки є взаємодія мистецтв, оскільки «музичні теми впливають на рухи танцюристів, надаючи їм музичної основи та напрямку» [1; 192]. І танець, і музика часто покладаються на емоційність, а музика стає радше засобом досягнення мети.

Дослідники наголошують на зв'язках музики з рухом і часом. На думку М. Мура, враховуючи тісний зв'язок між музикою та часом, ймовірно причина, з якої людина сприймає музику як рух, полягає в тому, що «музика рухається в часі, а людина сприймає час як рух» [8; 67]. Рух і музика завжди були пов'язані. На думку Р. Дюрдена, цей зв'язок музики танцю через рух можна пояснити одним значущим терміном: жести [9; 35]. Жести в музиці і танці працюють разом. Наприклад, при візуалізації музики жест руки, що підіймається від низького рівня до високого, може бути відображений як мелодичний жест або висхідне глісандо. Р. Скратон стверджує, що коли танець доповнює музику в хореографії, це називається «уявним простором музики [13; 66]. В цьому випадку танцюрист втягує музику в «реальний простір» виступу. Наприклад, коли танцюрист артикулює певний ритм, пов'язаний з візерунком, створеним музичним супроводом, людський мозок автоматично помічає зв'язок між ними. У цьому випадку рух може бути візуалізацією почутого звуку. Глядач не повинен розуміти або аналізувати взаємозв'язок між ритмом і рухом тіла. «Жест» легко зрозуміти, оскільки він є частиною буденного життя людини. В класичному танці жест, зазвичай, пов'язаний з наративом та визначенням характеру – хореографія створює рухи, що запам'ятовуються, аби відобразити історію. Відокремлений від репрезентативних форм класичного балету, сучасний танець розвивався в США з 1900 р. як рух оновлення. Головними постатями були Марта Грем і сольний танцюрист Мерс Каннінгем, які робили акцент на фізичному вираженні та почуттях. Те ж саме стосується експресивного танцю, який також розвинувся в німецькомовному світі в той період, навколо Рудольфа фон Лабана, який заснував літню танцювальну школу на Монте-Веріта поблизу Аскони на початку ХХ ст., що привернуло послідовників нового танцю – А. Дункан, М. Вігман та ін.

Щоб ефективно виконати хореографічний твір, танцівнику необхідно оволодіти не лише його фізичними аспектами, а й його музичністю. Проте хореографи часто відрізняються у тому, як вони працюють із музикою, тому розуміння музичності одного танцюриста може не застосовуватись у всіх напрямках. Деякі хореографи працюють у тандемі з музичними ритмами або фразами; інші працюють проти музики або повністю відмовляються від неї на користь тиші, тексту чи звукової партитури.

Видатний хореограф неокласичного балету Дж. Баланчин відомий тим, що поєднував рухи, які передбачали, суперечили або «коментували» музику, і все це в одному балеті.

Хореографія не повинна стосуватися «музичного потурання»; також це не має бути «буквальний переклад» музики. Ці переконання деяких сучасних хореографів-постановників очевидні в складності музичного вибору та перекладі найскладнішої музики в рух, що перетворює «незрозуміле» в доступні та цілісні хореографічні твори, якими може насолоджуватися глядач. Так, до прикладу, музика є відправною точкою для більшості робіт канадської хореографіні Лопес Очоа (Ванкуверське балетне товариство), має унікальний особистий контекст у її хореографії, а не лише структуровану кодифіковану мову вираження, яка служить керівництвом для руху. Це лише один із безлічі візуальних і слухових шарів у її творах, сутність, інтегрована в сукупність кожної роботи. Її твори використовують музику в нетрадиційний спосіб, а рухи танцюристів слідує «інтуїтивному» сприйняттю партитури, «інстинктивному» та «органічному» способу інтеграції елементів музики. Винятком є оповідні твори, де сценарій пишеться та продумується до того, як створюється музика. Англійський композитор П. Салем брав участь у написанні багатьох із цих творів, зокрема «Зламани крила» (2016 р.) і «Фріда» (2019 р.). Настрій, ритм і колір музики є її критеріями для вибору музичного оформлення для абстрактних хореографічних постановок – постановниці звертається до творів Ф. Шуберта, А. Вівальді, Й. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Гласса та М. Ріхтера. В окремих випадках абстрактні твори були поставлені на ноти еклектичної суміші композиторів, зокрема Д. Гура (аргентинський перкусіоніст), Ж.-Ф. Гуда (сучасний французький кінокомпозитор), В. Торміс (сучасний естонський композитор), а також культову музику Clapping Music С. Райха. Музика всіх цих композиторів інтегрована в її твір «Агуа Віва» (2018 р.). Такий музичний підхід дозволяє створювати твір на основі прогресії хореографічних ідей, що відповідають різноманітній музиці, та уникнути обмеженості [10].

Сьогодні сучасний танець вважається історично самодостатнім стилем, на відміну від танцю контемпорарі, що розуміється як суміш різних танцювальних стилів; немає єдиної фіксованої мови руху. Кожен стиль, який часто розвивався навколо видатних танцюристів, викладачів або компаній, створює свій власний руховий репертуар. Особливо в популярній культурі музика і танець, зазвичай, зливаються в стилістичне ціле, включаючи модний дрес-код. Танець контемпорарі відкритий для нових імпульсів від різних видів руху, наприклад, таких як бойові мистецтва, перебуваючи в постійному пошуку. Нова музика також процвітає завдяки тому, що вона відкрита до нових підходів і постійно переписується через творчість своїх сучасників. В танці контемпорарі жести, зазвичай, являють собою рухи широкого діапазону, і деякі з них надзвичайно далекі від буквального значення. Яскравим еталоном танцю контемпорарі є композиції Дж. Берроуза – для здійснення виразних рухів хореограф використовує буденні і звичні жести, такі, як плетіння волосся або погляд на годинник, і абстрагує їх до такого ступеня, що першочерговий рух повністю зникає. Майстер порівнює цей процес із практикою гомеопатії, стверджуючи, що чим більше розмивається початкова формула, тим сильніше стає ефект [12].

Аналізуючи представлені в сучасному європейському сценічному просторі хореографічні композиції контемпорарі данс, можна констатувати, що чимало молодих хореографів-початківців працюють із записаною музикою або запрошують ді-джеїв на сцену. Це може бути пов'язано з більшою доступністю, звичайно ж, через фінансові можливості. Часто це рішення базується на наявній концепції. Наприклад, австрійський хореограф К. Пауер задумала роботу «Planet Body Perpetuum Mobile» саме після останнього альбому К. Феннеса «Agora» (Touch Music, 2019 р.) і стала хітом у Tanzquartier Wien. Д. Уліх, яка протягом багатьох років відома на міжнародній танцювальній сцені, досліджує стосунки між людиною та машиною багаторівневим способом. У своїй роботі «Універсальна танцівниця» (2014 р.) Д. Уліх досліджує вплив техно-музики, піддаючи своє тіло безпосередньо звуковим хвилям. За допомогою модульної панелі з опорною пластиною вона образно випускає басові хвилі на своє тіло – таким чином технобаси рухають її тілом.

Під час проведення найбільшого танцювального фестивалю в Європі Impulstanz, (Відень, Австрія), під маркою music x dance Impulstanz пропонує серію майстер-класів, на яких танцюристи та хореографи досліджують музику та ритм із різних точок зору. Тут, як приклади, згадуються деякі вже існуючі колаборації між хореографами та музикантами. З точки зору жанрів, вони, зазвичай, рухаються в середовищі світової, електронної чи попмузики, але австрійська музична сцена все одно характеризується рухливими жанровими межами та своєрідними кросоверними утвореннями. Наприклад, хореограф Х. Агудо співпрацює з перкусіоністом Б. Шімпельсбергером у процесі постановки танцювальних композицій. Для твору «Шовковий шлях» (2017 р.) Б. Шімпельсбергер разом із Дж. Модареллі виступає як композитор і виконавець.

Продюсер, саунд-художник і композитор П. Кутін не мислить постійними жанрами як такими. На Impulstanz 2021 співзасновник лейблу (Ventil Records), який пише музику для кіно, театру, живих виступів і навіть танцю контемпорарі, представив звукову інсталяцію. Вона являє собою обертовий, схожий на голограму звуковий об'єкт для великої сцени в кінозалі Віденського музею сучасного мистецтва, і певним чином репрезентує дослідження того, чим взагалі може бути танець. Хореограф не любить занадто багато синхронності, дотримуючись думки, що рухи – виконавців, звуку та музики, світла – відбуваються за власними правилами; коли у них є свій ритм і логіка, які, однак, здаються взаємозалежними, хоча спочатку можуть здатися протилежними. Звуки та звукові моделі мають темп, людське тіло також має темп, але якщо ми пристосовуємо своє тіло до такту, це не означає, що звук і рух однаково швидкі.

У хореографічній композиції «BRINA – кінестетичний пам'ятник», представленій ним на Impulstanz в 2021 р. кілька різних медіальних темпів переплітаються за допомогою звукової скульптури, що обертається. Захоплюючі простори та коридори відкриваються один для одного лише в асинхронних сузір'ях світла, звуку та руху – як своєрідний мультимедійний поліритм – є імерсивним аспектом у стосунках між музикою та танцем [11; 5].

Для нью-йоркського хореографа М. Маар жива музика й танець утворюють єдине ціле. З іншого боку, М. Маара також приваблюють музиканти, що володіють особливо виконавською фізичністю та, у певному сенсі, утворюють простір своєю присутністю. Завдяки інтересу до самого перформативного вираження, більшість її співробітництв із сучасними композиторами та звуковими артистами стали результатом. Серед них – австрійський електронний музикант і художник Крістіан Шредер. У своїй роботі «Численні відчуття» вони підняли питання: чи можна створити композицію разом із хореографією, щоб композиція та хореографія стали нероздільними в отриманій «сцені»? Однією з можливих відповідей є живе виконання «Numerous Sensing» – композиція та звукова інсталяція промовлених чисел і екстремального дихання, які Маар і Шредер виконують, ходячи колом.

Одним з ефективних просторів, у якому поєднано танець і сучасну музику, є Tanzquartier Wien, що співпрацює з фестивалем Wien Modern. У жовтні 2021 р. до двадцятиріччя від дні заснування фестивалю масштабною хореографічною роботою А. Ейнауді було відкрито Музейний квартал Відня «BRUNO». Світлова скульптура, схожа на кластер, перетворюється на музичний інструмент за допомогою звукового оформлення П. Котала. Американська хореографія Е. Ворд, яка нині працює в Австрії, залучила музиканта та медіатеоретика П. Гофер, також Ана Threat, яка розуміє поп не як масову розвагу, а як акустичний виклик із політичними прагненнями щодо звуку.

Ф. Хольцінгер є однією з хореографів, яка має найбільший попит на даний момент, що відома своїм радикальним поєднанням високої культури та розваг і доводить фізичність до крайності (проект «Танець» та ін.). На честь відкриття 70 Wiener Festwochen вона влаштувала процесію перед Віденською ратушею – своєрідний омаж Рудольфу фон Лабану, піонеру європейського танцювального модернізму, який влаштував «Festzug der Gewerbe» (Процесія торгівлі) в 1929 р. Ф. Хольцінгер, обрала музику Soap&Skin, відомої далеко за межами Австрії [12].

Сучасна танцювальна хореографія Ж. Буглісі, співзасновниці та художнього керівника театру танцю Буглісі, у минулому члена танцювальної компанії Марти Грем, відображає імпульс використовувати музику для віддзеркалення аспектів хореографії, але не завжди її дублювання. Відповідно до бачення мисткині, музика повинна бути настільки близької до душі твору, щоб поєднуватися з тим, що вона намагається сказати хореографічно. Б. Буфаліно – танцівниця, яка зазвичай створює власні музичні аранжування, а її стиль диктує роботу з музикою. Один з улюблених способів Б. Буфаліно працювати з музикою – імпровізація, коли і танцюристи, і музиканти не працюють у межах ритмічної структури. Особливий акцент нею робиться на протиставленні речей, емоційності та енергії. Сучасна танцювальна хореографія Жаклін Буглісі, співзасновниці та художнього керівника театру танцю Буглісі, відображає подібний імпульс використовувати музику для віддзеркалення аспектів хореографії, але не завжди її дублювання.

Музична композиція може підтримувати м'язову енергію руху; керувати темпом, потоком і динамікою танцюриста; кінематографічно супроводжувати розповідь; або плавати поверх візуальних зображень, дозволяючи синергії розвиватися без дизайну. Усі ці підходи можуть призвести до красномовних та творчих танцювальних творів. Незалежно від того, чи музика є початковим джерелом натхнення для хореографії, чи створена після сюжетної лінії чи рухів, танець і музика в сучасних композиціях танцю контемпорарі пропонують новий цікавий досвід взаємодії як для творців і виконавців, так і для глядача.

Висновки. Розвиток взаємовідносин між музикою і танцем у будь-якій виконавській традиції – це соціально зумовлений процес, що сформувався завдяки ряду історичних практик. Проведений аналіз

хореографічних композицій відомих сучасних західних представників танцю контемпорарі засвідчив, що: використаний в них зв'язок між музикою і танцем сприяє створенню надзвичайно концептуальних постановок, позбавлених синхронізації; хореографічні композиції репрезентують перформативну інтерпретацію музики (основний акцент зроблено на її якості та структурі, або розширенні/посиленні/завершенні структурних чи якісних, зокрема емоційно якісних тенденцій; створенні нового акценту засобами контрапункту і контрасту). У взаємодії сучасної музики та танцю контемпорарі, що характеризуються особливою відкритістю до невідомого та особливою проникливістю, виникають інноваційні виміри для експериментів. Отже, сучасні постановки танцю контемпорарі – це складні, зазвичай мультимедійні композиції, що поєднують візуальний та аудіовізуальний рівні, репрезентуючи глядачу унікальну синтезовану форму і створюючи новий естетичний досвід. Музичний супровід є не лише джерелом натхнення для танцюристів та хореографів, але й могутнім засобом, що в поєднанні з танцем впливає не загальне естетичні переживання і виконавців і глядачів.

Список використаної літератури

1. Аза К. О. Значення мелосу скрипки в хореографічній постановці «Скрипаль диявола». *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 01–02 черв., 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 191-193.
2. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 11. С. 237-243.
3. Дужич-Ніколайчук В. І. Музика і композиції хореографічного твору. *Актуальні питання сьогодення*. м. Вінниця, 20 берез., 2018 р. Т. 2. С. 116-118.
4. Ємельянова О. Взаємодія музики та хореографії у балетмейстерській творчості. *Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти* : матеріали Всеукр. наук.-практ. онлайн-конф. (Бердянськ, 2017). Бердянськ, 2017. URL : <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%84%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf> (дата звернення : 7.06.2024).
5. Кундис Р. Ю., Никорович І. Ю. Особливості роботи з музичним матеріалом в постановочній діяльності студентів-хореографів. *Молодий вчений*. 2021. № 12 (100). С. 140-144.
6. Литвиненко В. А. Роль і значення музичнохореографічної драматургії у створенні високохудожніх сценічних творів. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2020. № 4. С. 99-103.
7. Сирбу Г. В. Музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 128-134.
8. Carroll N., Moore M. Feeling movement: Music and Dance. *Revue Internationale De Philosophie*, 2008.
9. Duerden R. Dancing in the imagined space of music. Edinburgh University Press, 2007.
10. Gaertner E. Musical choices: four master choreographers share their inspiration – vancouver ballet society. URL: <https://www.vancouverballetsociety.com/2021/02/musical-choices-four-master-choreographers-share-their-inspiration/> (дата звернення : 11.06.2024).
11. Mason P. Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice. *Research in Dance Education*. 2013. № 13. P. 1-20.
12. Ranacher R. Crossways in contemporary music – choreography & dance. Austrian Music Export. 2021. URL : <https://www.musicexport.at/crossways-in-contemporary-music-choreography-dance/> (дата звернення : 7.06.2024).
13. Scruton R. The Aesthetic of Music. Oxford : Oxford University Press, 1997.

References

1. Aza K. O. The significance of the melos of the violin in the choreographic production «The Devil's Fiddler». *Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* : mater. VIII Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 01–02 chervnia 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM, 2023. S. 191-193.
2. Voloshyna L. Interaction of music and choreography in the historical context. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvovnavstvo*. 2012. Vyp. 11. S. 237-243.
3. Duzhych-Nikolaichuk V. I. Music and composition of a choreographic work. *Aktualni pytannia sohodennia*. m. Vinnytsia, 20 bereznia 2018 r. T. 2. S. 116-118.
4. Yemelianova O. The interaction of music and choreography in the ballet master's work. *Pidhotovka maibutnikh pedahohiv u konteksti standartyzatsii pochatkovoї osvity* : materialy Vseukrainskoi naukovopraktychnoi onlainkonferentsii (Berdiansk, 2017). Berdiansk, 2017. URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%84%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf> (data zvernennia : 7.06.2024).
5. Kundys R. Yu., Nykorovych I. Yu. Peculiarities of working with musical material in the production activity of choreographer students. *Molodyi vchenyi*. 2021. № 12 (100). S. 140-144.

6. Lytvynenko V. A. The role and significance of music-choreographic dramaturgy in the creation of highly artistic stage works. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2020. № 4. S. 99-103.
7. Syrбу H. V. Musical and choreographic experiments in the joint projects of John Cage and Merce Cunningham as an experience of rethinking the modern tradition. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2023. № 4. S. 128-134
8. Carroll N., Moore M. Feeling movement: *Music and Dance*. Revue Internationale De Philosophie, 2008.
9. Duerden R. Dancing in the imagined space of music. Edinburgh University Press, 2007.
10. Gaertner E. Musical choices: four master choreographers share their inspiration – vancouver ballet society. URL : <https://www.vancouverballetsociety.com/2021/02/musical-choices-four-master-choreographers-share-their-inspiration/> (дата звернення : 11.06.2024).
11. Mason P. Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice. *Research in Dance Education*. 2013. № 13. P. 1-20.
12. Ranacher R. Crossways in contemporary music – choreography & dance. Austrian Music Export. 2021. URL : <https://www.musicexport.at/crossways-in-contemporary-music-choreography-dance/> (дата звернення : 7.06.2024).
13. Scruton R. The Aesthetic of Music. Oxford : Oxford University Press, 1997.

FEATURES OF THE MUSICAL DESIGN OF MODERN CHOREOGRAPHIC COMPOSITIONS

Koresandovych Natalya – the leading accompanist department of choreographic art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv,

Peculiarities of musical arrangement of choreographic compositions of contemporary dance of the first decades of the 21 st century were studied. in Western cultural practices. The relationship between music and dance in the context of creating compositions for modern dance productions is considered. It was established that the development of the relationship between music and dance in any performance tradition is a socially determined process that was formed thanks to a number of historical practices.

The features of choreographic compositions in which music and dance are equal elements are analyzed (including live musical accompaniment and examples of the integration of musicians into a stage production). It was found that contemporary dance productions at the modern stage are complex, usually multimedia compositions that combine visual and audiovisual levels, representing a unique synthesized form and creating a new aesthetic experience.

Based on the study of choreographic compositions of contemporary dance, the productions of which were performed by well-known modern Western choreographers, it can be stated that the connection between music and dance mainly leads to the appearance of extremely conceptual works that are devoid of synchronization. In some cases, choreographic compositions are devoted either to the performative interpretation of music (drawing attention to aspects of its qualities and structure), or to the expansion/strengthening/completion of structural or qualitative, including emotionally qualitative trends, or creating a new emphasis by means of counterpoint and contrast. Modern music and contemporary dance are characterized by a special openness to the unknown and insight, creating their own dimensions for experiments.

Key words: music, dance, contemporary dance, choreographic compositions, musical design, Western cultural practices.

UDC 792.8+782(091)

FEATURES OF THE MUSICAL DESIGN OF MODERN CHOREOGRAPHIC COMPOSITIONS

Koresandovych Natalya – the leading accompanist department of choreographic art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the musical arrangement of choreographic compositions of contemporary dance of the first decades of the 21st century.

Research methodology. The analytical method, the method of historical and cultural analysis, the method of typological analysis, comparative analysis, the method of art analysis and the method of generalization are applied.

Scientific novelty. Peculiarities of musical arrangement of choreographic compositions of contemporary dance of the first decades of the 21st century were studied. in Western cultural practices. The relationship between music and dance in the context of creating compositions for modern dance productions is considered. The features of choreographic compositions in which music and dance are equal elements are analyzed (including live musical accompaniment and examples of the integration of musicians into a stage production).

Practical significance. The material provides in-depth information about the peculiarities of musical and choreographic interaction at the modern stage through the prism of the specifics of contemporary dance.

Key words: music, dance, contemporary dance, choreographic compositions, musical design, Western cultural practices.

Надійшла до редакції 27.03.2024 р.

УДК [78.036:316.733](574)

TRANSFORMATIONS OF NATIONAL STYLE IN KAZAKHSTANI MUSIC : FROM TRADITIONS TO MODERNITY

Inesh Kdyrova – Candidate of Study of Art (PhD)

Associate Professor, Of the Department of Musical Popular Art Communal
Higher Educational Establishment

Of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts» (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.845>

inesh-k@ukr.net

Olga Juldiyeva – Associate professor by order Of Department of Variety Art

Meritorious Worker of Culture of Kazakhstan

Kazakh National University of Arts (Astana, Republic of Kazakhstan)

<https://orcid.org/0009-0008-8924-332X>

dzhuld@mail.ru

Oleksandr Myroshnychenko – Senior Lecturer at the Department of Variety

Art Kazakh National University of Arts (Astana, Republic of Kazakhstan)

<https://orcid.org/0009-0003-2229-5102>

e-mail: alex.myroshnychenko

The Republic of Kazakhstan, a state at the crossroads of Western and Eastern Eurasia, has preserved a unique cultural identity for millennia. The transformations of the post-Soviet period have elevated this culture to the status of a global phenomenon. The past three decades have reshaped all aspects of public life in Kazakhstan, including the art of music. The art history analysis of Kazakhstani music presented here reveals the specifics of the national style and modern concepts at the turn of the 20 th and 21 st centuries. The research concludes that composers and performers in Kazakhstan not only reinterpret classical forms but also create original works that integrate new trends with folk traditions and folklore. This synthesis is grounded in ethnic and religious worldviews, spiritual values, and historical heritage.

Key words: Kazakh culture, national traditions, ethnic art, ethno-jazz, folk-rock, pop art, symphonic music.

Problem Statement and Relevance of the Study. The Kazakh people have, over centuries, built a unique treasury of cultural and artistic achievements that reflect their spirituality, historical memory, language, and folk art. Kazakhstan's geographical location has positioned it as a bridge between East and West, influencing the specific characteristics of its cultural life. Exposure to the musical traditions of other peoples has expanded interest in Kazakhstan's cultural heritage. For contemporary artists, the nation's unique spiritual and cultural heritage serves as the foundation for creative exploration. The younger generation of composers individually chooses their approaches to engaging with tradition. At the turn of the 20 th–21 st centuries, amid complex socio-economic changes, Kazakh culture experienced a particular national revival. During this period, the country's culture was vividly represented through folk art, performance traditions, a school of composition, and a well-developed theatrical, concert, and educational infrastructure [7].

At the Turn of the 20 th–21 st Centuries, Musical Art and Performance in Kazakhstan Were Significantly Influenced by Western Culture. Our research focuses on identifying the specifics of the national style and genre system of Kazakhstani music. The need to study this topic arises from the necessity to fill a scholarly gap through an art-historical analysis of samples of musical creativity by Kazakhstani artistic groups and performers.

The Research Methodology relies on a synthesis of scientific methods: source studies, cultural studies, art history, analytical, and aesthetic approaches. This approach provides a comprehensive overview of the research subject and allows for the systematization of knowledge.

Musicological Works dedicated to the art of Kazakhstan developed in two stages: the first stage (up to the 1950 s) focused on documenting certain events in the formation of the national music school, while the second stage (from the 1950 s to the present) emphasized an understanding of national specificity in performance and creativity. The works of Kazakhstani musicologists and composers, highlighting the historical development of professional music culture, played a significant role in shaping this concept.

The Depths of Kazakh Music's Philosophical Worldview were explored in monographs by S. Sh. Ayazbekov [1] and researchers Zhumabekov [17]. Art historians Bukunyova D. M. [2] and Dzhumakova U. [3] studied the characteristics of Kazakh musical culture in the 20 th century in the context of amateur and professional art. The specifics of the national style and contemporary concepts in the symphonic genre of Kazakh music in the 20 th–21 st centuries attracted the attention of researchers Kdyrova I. O. and Myroshnychenko O. M. [7]. Polystylistic Trends in academic music in the works of Kazakhstani composers

in the second half of the 20 th century and the issue of its periodization were analyzed by Kharlamova T. [10] and Shemyakina T. [14]. The collective compilation «Creative Portraits of Composers of Kazakhstan» presents an analysis of key works by twelve prominent composers of the republic, including A. Zhubanov, Ye. Brusilovsky, L. Khamidi, Zh. Tursynbayev and O. Nesipkhanov.

The collection employs a multi-faceted source-based approach, allowing for an in-depth exploration of the connections between various components of Kazakhstani musical culture, examining its evolution from its origins to the modern period. Theoretical definitions of the national style in symphonic music orchestration are presented in the works of Kotlova G. [11], Samarkin V. [13], and other researchers.

The theme of reinterpreting cultural heritage in the new period (1980–2010) was expanded by Nedlina V. Ye. [12]. The genre context of popular music and the influences of jazz-rock on the creativity of composers and performers in Central Asia became the subject of studies by Gayevsky A. [4] and Gezalov A. A. [5]. The authors explore how the region's cultural diversity shapes an original jazz-rock style, preserving traditional elements. The versatility of modern Kazakh pop music and its integration with various musical genres is revealed in the work of Kdyrova I. O. and Ryskulov K. T. This research focuses on the poly-genre aspects of Kazakh pop art, particularly through the work of the band «A-Studio» [8].

Thus, it can be concluded that modern studies of Kazakhstani music emphasize the preservation of cultural heritage alongside the active implementation of innovative approaches, contributing to the development of both professional and amateur art. Researchers highlight the deep aspects of Kazakh music traditions, the philosophical and stylistic characteristics of national music, and underscore the enrichment of modern Kazakh musical art and its close connection with other musical cultures. This ensures the multifaceted development of the national music scene in the context of globalization.

Main Text of the Study. The musical art of Kazakhstan exists as a complex phenomenon, based on the unity of composition and performance. Our research focuses on uncovering the concept of national style and modern transformations in the work of Kazakhstani composers and performers at the end of the 20 th and the beginning of the 21 st century.

Modern Kazakhstani music is represented by composers of different generations, who, through their works, demonstrate a variety of artistic explorations, uphold the traditions of the centuries-old national heritage, and merge these with the latest technical means of expression and innovative compositional forms.

In the second half of the 20 th century, Kazakhstan's music scene underwent dynamic development, reflecting both national traditions and the influence of Western musical genres. The musical styles of Central Asia acquired the terms «Eastern Jazz-Rock» and «National Rock». On the Soviet rock scene, national elements were vividly expressed in Ukrainian, Latvian, Estonian, and Belarusian rock music. In Central Asia, the rock movement developed more slowly, as the traditional respect for folklore restrained avant-garde European influences. Eastern folk music, with its rhythmic diversity and free improvisations, fostered unique musical preferences, leading to lower popularity of rock music in the region [4; 18-19].

Musical groups that synthesized elements of jazz, rock, and pop music played a crucial role in shaping modern Kazakhstani music. One of these innovative bands was «Boomerang», founded by the Ibragimov brothers in 1976 in Almaty. The band quickly gained popularity due to its genre experimentation, which allowed it to influence the formation of Kazakhstani pop music. The transformation of «Boomerang» into «Arai» and its further path in the pop music genre became defining moments in the history of Kazakhstan's musical culture [15].

Audiovisual culture in Central Asia during the socialist period developed under specific sociocultural restrictions and consisted of several musical and entertainment directions. An essential element was bands that favored songs blending the national specifics of musical language with jazz-rock arrangements, as exemplified by the musicians of the band «Arai» [8; 126-132].

The diversity of directions encompassed pop performers with instrumental accompaniment, who performed songs by Soviet composers; philharmonic VIA (Vocal-Instrumental Ensembles) that adapted Western musical standards with safe lyrics and, in part, instrumental jazz ensembles that played progressive music without restrictions on lyrics; underground rock bands that conveyed the genuine sentiments of the youth without the need to approve their repertoire with authorities but also without the right to earn a professional income; bards whose performances focused on poetic texts; and restaurant bands that performed, among other things, Western rock songs in English. It was precisely the rock musicians and bards at semi-legal events who reflected the true mood of society and its moral spirit.

In the early 1980 s, Central Asia experienced a pop-rock boom, particularly in Kazakhstan, Turkmenistan, and Uzbekistan, where unique musical works were created at the intersection of folk melodies with jazz and rock elements, popularized by releases from the Melodiya label. Although «national rock» remains a conditional term with blurred boundaries, the social-communicative aspect of this genre reveals a depth that goes beyond musical formulas [15].

With the achievement of independence, Kazakhstan's school of composition experienced a new creative rise. Freed from the ideological influence of the past, composers turned to national history, revitalizing the themes, images, and forms of their works. The revival of folk elements enriches the musical lexicon and expands the technical means of expression, opening new perspectives for the development of national music.

Eastern folk music, with its rhythmic diversity and freedom of improvisation, has shaped a unique musical language that preserves cultural authenticity amid globalization [12; 47–52].

Modern Kazakhstani composers combine European musical instruments with the unique timbral and performance characteristics of Kazakh folk instruments. Among the works that showcase the innovation of Kazakhstani composers are «Concertino for Kyly Kobyz and Organ» by K. Shildebayev and the poem for Kyly Kobyz and chamber symphony orchestra «Dala Dastan» by Y. Ussenov. These pieces reveal new possibilities for integrating national and classical musical art [3; 33–41].

At the turn of the 20 th and 21 st centuries, jazz began to interact more actively with other popular musical genres in Kazakhstan, particularly with pop and rock music, contributing to the emergence of combined forms such as jazz-rock and fusion. Kazakhstani musicians experimented with styles: jazz harmonies and performance techniques were fused with rock elements, rhythm, and sound extraction techniques.

In the 1990 s, ethno-jazz emerged, a style rooted in Kazakh folk traditions. The effect of folk-jazz is based on the contrast between jazz compositional principles and folk melodies and rhythms. This concept goes beyond traditional jazz. Although musical experiments are not always perceived as «classical» jazz, they have gained special significance in Kazakhstani art due to their aesthetic potential.

The postmodernist theory of creativity has become especially relevant in Kazakhstani jazz art: music has acquired variability, unpredictability, and experimentalism. Kazakhstani jazz musicians engage in deconstruction, transforming everyday sounds into musical forms and demonstrating the «accidental» birth of art. This method ideally suits the spirit of jazz, where improvisation involves intellectual play and an ironic approach to sound images. Here, the concept of deconstruction is used as a method of compositional play, involving the breakdown of coherent musical forms into separate elements to create new meaning [9].

The English term «world music» refers to music that does not belong to traditional Western culture and originated outside the cultural influences of Western Europe and the English-speaking world. This style can be viewed as «local music from outside» or «someone else's local music», as it reflects the cultural characteristics of peoples living beyond the Western musical sphere.

In Kazakhstan, one of the pioneers in this genre was the band «Roksonaki» – a group from the 1990 s that experimented with ethno-jazz, harmoniously combining folk instruments (dombyra, kyly kobyz) with jazz harmonies and rhythms. «Roksonaki» opened new avenues for integrating national musical traditions into contemporary global culture and promotes the Kazakh sound within the world music context.

The band «Ulytau» (Kazakh: Ұлытау) began its creative journey in 2001. The group works in the genre of ethnic rock but also experiments with jazz elements, adding them to Kazakh folk motifs through the dombyra. The «Ulytau» illustrates Kazakhstan's cultural heritage in an innovative musical format, integrating authentic ethnic color with modern musical trends.

The renowned Kazakh violinist and conductor Marat Bisengaliev has gained international recognition for his innovative ethno-jazz projects, which serve as a vivid example of integrating various cultural traditions. His unique style blends the classical traditions of European music with Kazakh folk motifs, imparting a distinctive national flavor to his work. Virtuoso technical techniques, characteristic of Eastern music, expand the musical spectrum and emotional depth. This synergy in Bisengaliev's compositions preserves the authenticity of Kazakh culture, making it accessible to audiences and fostering a dialogue between East and West in musical art.

The Kazakh band «Magic of Nomads», founded in 1997, actively develops the ethno-jazz direction. The band's signature ethno-fusion style combines the traditions of Kazakh folk music with modern pop genres. This original approach creates a distinctive and unique national color.

Pop-rock gained significant popularity in Kazakhstan in the late 20 th and early 21 st centuries. One of the brightest representatives of this genre was the band «A-Studio», founded in 1987 in Almaty. The style of «A-Studio» can be described as a unique mix of pop-rock with elements of jazz, soul, and funk, creating a deep and atmospheric sound. Their music is characterized by melody, emotional expressiveness, and skillful use of instruments, particularly keyboards and guitars. The band also adds ethnic touches that highlight its Kazakh roots. «A-Studio's» compositions feature modern arrangements with a subtle hint of folk color. The vocals of Batyrkhan Shukenov lent a special emotional sincerity to the band's early work, capturing the attention of listeners from various countries.

With hits like «Julia» and «Soldier of Love», «A-Studio» became a symbol of contemporary Kazakh pop music. Batyrkhan Shukenov's work, who later embarked on a solo career, reflected the synthesis of Kazakh national motifs with elements of contemporary pop music. His songs, such as «Otan Ana» and «Don't Cry,

Girl», vividly convey the depth and cultural authenticity of the Kazakh melodic spirit.

In the 1990 s, following success with several songs, the band underwent lineup changes but maintained its popularity and continued to experiment with genres, integrating elements of soul, jazz, and even electronic music into new compositions.

The hit «Julia» was a breakthrough for «A-Studio», cementing their status as innovators in Kazakh pop music. The song stood out for its melodicism, combining Western influences with a Kazakh flair, making the band popular across the post-Soviet space. «A-Studio» became one of the first Kazakh bands to continue their career abroad, building bridges between Kazakh culture and an international audience. Their performances in European countries and the United States showcased the high quality and universality of their music, as well as the rich emotional spectrum that remained their signature. Their work influenced contemporary Kazakh performers who aspire to integrate national motifs into popular music.

Today, «A-Studio» remains an active participant on the pop-rock scene. The band's creative journey continues, serving as inspiration for new generations of musicians [8; 126-132].

Thus, the late 20 th to early 21 st century can be considered a golden period for Kazakhstani musical art. This time was marked by intensive creative exploration, integrating national musical traditions with elements of Western culture, including jazz, rock, and pop music. New genres such as ethno-jazz, ethno-rock, and pop-rock emerged, along with hybrid forms combining folk motifs with classical, jazz, and electronic styles.

The symphonic art of this period developed actively through innovative approaches that revealed national color by combining traditional Kazakh instruments like the *dombyra* and *kyly kobyz* with Western orchestral instruments. Kazakhstani composers and conductors turned to themes of history and culture, weaving folk motifs into the structure of symphonic works. Compositions such as «Concertino for Kobyz and Organ» by K. Shildebayev and the poem for kobyz and chamber orchestra «Dala Dastan» by Y. Ussenov demonstrated new possibilities within the symphonic genre, where ethnic elements harmoniously coexist with orchestral forms.

Simultaneously, a new generation of performers and bands emerged, who not only refined their craft but also popularized Kazakhstani culture on the international stage. Artistic pop collectives like «A-Studio» and «Ulytau», as well as solo performers such as Roza Rymbayeva and Batyrkhan Shukenov, represented national culture beyond Kazakhstan's borders.

Dimash Kudaibergen's work holds special significance for promoting Kazakhstani culture on the global stage. Thanks to his unique vocal range and performance mastery, Dimash has gained international acclaim. The young singer is the most influential representative of contemporary Kazakhstani musical art worldwide. In his concert practice, Dimash showcases classical vocal technique, pop, and ethnic compositions in original arrangements. His work has become a hallmark of modern Kazakh pop music, integrating national melodies and timbres into the global stage, building a bridge between tradition and modernity.

Jazz elements within the synthesis of national traditions and classical music have found wide application among Kazakhstani composers and performers [9].

Composer Rakhat-Bi Abdyssagin (born 1999) is known as the «Kazakh Mozart» for his exceptional talent and ability to create complex musical compositions at an early age (13 years). Abdyssagin gained recognition for his innovative and bold ideas in classical music, synthesizing Kazakh musical traditions with modern compositional techniques, including polystylism, aleatorics, and neo-expressionism. Abdyssagin studied at prestigious music institutions in Kazakhstan and Italy. Despite his young age, he has established himself as a composer with a deep understanding of complex musical structures and harmony, and his musical style is characterized by the blending of diverse genres and directions.

In his work, Rakhat-Bi Abdyssagin seeks to expand the boundaries of traditional Kazakh music. His innovative ideas are embodied in the «Kazakh Rhapsody» for piano and orchestra. The rhapsodic form provides the composer with space to express traditional Kazakh melodies and rhythms in synthesis with jazz elements: syncopated rhythm, improvisational quality, and unconventional harmonies. The piano part in «Kazakh Rhapsody» serves both as a solo and as a rhythm-creating and accompanying component to the leitmotif of the string section. The composer employs vivid orchestral colors, altered chords to create a tense sound, a fast tempo, polyrhythms, and virtuoso wave-like passages in the strings and piano to evoke the image of the Great Kazakh Steppe, embodying the identity and soul of the Kazakh people as celebrated in folk legends. The music of «Kazakh Rhapsody» is full of energy and dynamism, with the orchestration conveying the heroism and pathos characteristic of Kazakh national culture.

Rakhat-Bi Abdyssagin has already gained popularity on the global stage, with his works performed by orchestras around the world. In March 2024, the world premiere of Abdyssagin's opera «Bruce» took place, performed simultaneously in four cities in Scotland – Glasgow, Dunfermline, Edinburgh, and St. Andrews. The opera's libretto is based on John Barbour's 1375 poem, dedicated to the heroic King Robert the Bruce. Abdyssagin symbolizes a new generation of Kazakh musicians who confidently represent and develop national culture within a new global context [12; 47-52].

In conclusion to our musicological exploration, we note that the Golden Period of Kazakhstani musical art at the end of the 20 th and beginning of the 21 st century laid the foundation for the formation of Kazakhstan's unique musical identity. This period was also marked by the development of a school of composition that turned to the roots of national history and folklore, incorporating them into new compositions within symphonic, chamber, and instrumental genres. The harmonious fusion of ethnic and modern trends, as well as the preservation and development of the national style, are contemporary concepts of Kazakhstani music that ensure the value of Kazakhstan's musical art within the international cultural space.

Список використаної літератури

1. Ayazbekova S. Sh. Etnos әлемінің sureti: Қорқыт ата және қазақ музыкасының философиясы: monografiya [The Image of the World of Ethnos: Korkyt Ata and the Philosophy of Kazakh Music: Monograph]. Almaty : Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің *Filosofiya zhәне sayasattanu instituty*, red. 2. Astana, 2011. 284 b.
2. Bukunova D. M. Osoblyvosti kazakhskoi muzychnoi kultury u XX stolitti – tradytsiine ta profesiine mystetstvo [Peculiarities of Kazakh Musical Culture in the 20 th Century – Traditional and Professional Art]. Almaty, 2016. 311 s.
3. Dzhumakova U. 1920–1980 zhyldardary Қазақстан kompozitorларының shyғarmashylyry қазақ музыкасының tarihy zhәне ony kezeңge belu мәseleleri kontekstinde [The Works of Kazakh Composers from 1920 to 1980 in the Context of the History and Periodization of Kazakh Music] / Қазақстан muzykasy: kompozitor, birinshi zhәне sonғы. Astana, 2001. 33–41.
4. Gaevskiy A. Djaz-roktagy daruishtar: Orta Aziyaning umyt kalgan inju-marjandary. InRock [The Pearls of Jazz-Rock: Forgotten Gems of Central Asia]. № 2 (46). 2011. P. 18-19.
5. Gezalov A. A. Qeyri-xәtti qloballaşan dünyada sosial-mәdәni ziddiyyәtlәrin tәzahürü vә onlaryn aradan qaldyrylması yollary [Manifestation of Socio-Cultural Contradictions in a Non-Linear Globalized World and Ways to Overcome Them]. Fәlsәfә vә mәdәniyyәt. 2012. № 2. P. 71-79.
6. Kazak rok / Kazaqstan men Turkmenstan: rok-muzyka [Elektrondyq resurs]. – Kol zhetimdilik režimi: <http://musicstyles.org/sovetskij-rok/rok-gruppy/strany/kazaxskij-rok/>.
7. Kdyrova I. O., Myroshnychenko O. M. Spetsyfika natsionalnoho styliu ta suchasni kontseptsii u symfonichnomu zhanri kazakhskoi muzyky XX–XXI st. [Specificity of National Style and Contemporary Concepts in the Symphonic Genre of Kazakh Music of the 20 th–21 st Centuries]. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovyi zbirnyk Ukrainian culture : past, modern and ways of development Scientific journals Napriam : Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 46, 114-119. DOI: 10.35619/ucpmk.v46i
8. Kdyrova I. O., Ryskulov K. T. Polizhanrovist u konteksti estradnoho mystetstva Kazakhstanu: na prykladi tvorchosti hurtu «A-Studio» [Multigenre Approach in the Context of Kazakhstan's Pop Art: The Case of the Band «A-Studio»]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovyi zbirnyk Ukrainian culture : past, modern and ways of development Scientific journals Napriam : Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 48. 2024-06-12 | Journal article. 126-132. DOI: 10.35619/ucpmk.v48i.760.
9. Kdyrova I., et al. (2024). Exploration historical contexts in vocal art. *Multidisciplinary Reviews*, 7, 2024 spe 047. <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe047>
10. Kharlamova T. Polystylistychni tendentsii u tvorchosti kompozytoriv Kazakhstanu [Polystylistic Tendencies in the Works of Kazakhstani Composers]. *Khudozhnia osvita ta nauka*. Astana, 2019. № 2. P. 12–17.
11. Kotlova H. Kamerno-instrumentalna muzyka Kazakhstanu [Chamber-Instrumental Music of Kazakhstan]. *Z naukovykh-teoretychnykh statei pamiati I. I. Dubovskoho*. Alma-Ata, 1990.
12. Nedlina V. Ye. Reinterpretatsiia kulturnoi spadshchyny v Kazakhstani u 1980–2010-kh rokakh. [Reinterpretation of Cultural Heritage in Kazakhstan in the 1980–2010 s]. Almaty, 2015. P. 47–52.
13. Samarkin V. A. Do teoretychnoho vyznachennia natsionalnoho styliu orkestruvannia (na prykladi symfonichnoi muzyky Kazakhstanu) [On the Theoretical Definition of National Orchestration Style (Using the Example of Kazakh Symphonic Music)]. *Muzychne mystetstvo: nauka ta osvita*. Astana : KazNUI, 2006. Vyp. 2. P. 86–91.
14. Shemiakina T. Stylevi tendentsii symfonichnoi muzyky Kazakhstanu II polovyny KhKh stolittia [Stylistic Tendencies of Kazakh Symphonic Music in the Second Half of the 20th Century]. *Muzychna osvita ta nauka: spadkoiemnist tradytsii ta perspektivy rozvytku*. Astana : KazNAM, 2008. 133–136.
15. Uzbek rok / Uzbekistan: rok-muzyka [Elektrondyq resurs]. Kol zhetimdilik režimi: <http://musicstyles.org/sovetskij-rok/rok-gruppy/strany/uzbekistanskij-rok/>.
16. Vykonavska tvorchist: istoriia ta problemy rozvytku na suchasnomu etapi. [Performing Creativity: History and Development Issues at the Contemporary Stage]. *Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Almaty, 2002. 300 s.
17. Zhymabekova D., Zhymabekova Zh. Ruhani mәdeniet pajda bolғанға dejin: muzyka zhәне filosofiya [Before the Emergence of Spiritual Culture: Music and Philosophy]. *Muzyka Қазақстанға: тәрбие мәseleleri*. Astana, 2002. P. 7–16.

ТРАНСФОРМАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В МУЗИЦІ КАЗАХСТАНУ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНОСТІ

Інеш Кдирова – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського», Київ, Україна
Ольга Джулдєва – заслужений діяч культури республіки Казахстан, доцент, завідувачка кафедри «Мистецтво естради», Казахський національний університет мистецтв, Астана, РК
Олександр Мирошніченко – старший викладач кафедри мистецтва естради, Казахський національний університет мистецтв, Астана, республіка Казахстан

Аналізуються процеси трансформації музичного мистецтва Казахстану в контексті змін, що відбулися на межі XX-XXI ст. *Мета* дослідження – виявити специфіку національного стилю та жанрової системи казахстанської музики, а також дослідити інтеграцію західних елементів у традиційні форми музичного мистецтва Казахстану. *Методологія* дослідження спирається на синтез джерелознавчого, культурологічного, мистецтвознавчого, аналітичного та естетичного методів, що забезпечують комплексний огляд предмета дослідження та систематизацію знань.

Результати дослідження свідчать, що казахстанські композитори та виконавці не лише переосмислюють класичні форми, але й створюють оригінальні твори, що інтегрують сучасні тенденції у національні жанри музичного мистецтва. Такий синтез ґрунтується на етнічних і релігійних світоглядах, духовних цінностях, багатій культурній спадщині. *Новизна дослідження* полягає у репрезентації творів, які демонструють інноваційні підходи до музичної творчості в Казахстані. Етнічні й сучасні елементи, об'єднані на основі духовних і культурних цінностей, формують новий тип музичного мистецтва. У такий спосіб мистецтво відображає національну ідентичність і сприяє міжкультурному діалогу між Сходом і Заходом у світовому культурному просторі. *Перспективи подальших досліджень* спрямовані на подальше вивчення казахстанського музичного мистецтва у міждисциплінарному контексті для пошуку нових форм синтезу вокальних, аудіовізуальних, цифрових елементів, здатних розширити межі творчості і концертної практики та зберегти культурну ідентичність в умовах глобалізації.

Ключові слова: казахська культура, національні традиції, етнічне мистецтво, етно-джаз, фолк-рок, естрадне мистецтво, симфонічна музика.

Надійшла до редакції 13.11.2024 р.

УДК 787.02: 745

РОЛЬ ЛЮДМИЛИ ЖОГОЛЬ У ПРИВНЕСЕННІ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В ЖИТТЄВИЙ ІНТЕР'ЄР

Алла Дяченко – кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,
декан факультету декоративно прикладного мистецтва
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну ім. М. Бойчука, Київ
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.846>
pani.alla0107@gmail.com

Висвітлено творчий внесок Людмили Жоголь у впровадження національних мотивів у дизайн інтер'єрів. Акцентовано на характерних рисах її стилю та особливостях використання елементів народної культури; досліджено творчий шлях художниці, її значущий внесок у розвиток мистецтва та дизайну України. Відзначено, що Л. Жоголь стала яскравим представником сучасного українського дизайну, акцентуючи на значимості національних традицій у сучасному мистецтві, Школа українського дизайну являє собою унікальне поєднання історичної художньої спадщини та інноваційних підходів сучасних митців, як це відображено у творчості Л. Жоголь. Її гобелени відкривають перед глядачем зачарований світ фантазій, насичений як фольклорними мотивами, так і гармонійними художніми образами. Визначено, що твори майстрині демонструють глибокий талант, знання, відчуття стилю і здатність до синтезу національного спадку та загальнолюдських цінностей у своїх сюжетних і декоративних гобеленах. Вони сучасні за своєю натурою, але водночас нерозривно пов'язані з традиціями як декоративного, так і монументального мистецтва, що втілюються в життєвому інтер'єрі. Головною особливістю їх застосування є їх здатність прикрашати громадські простори, виконуючи естетичну та виховну ролі. Гобелен, як важливий елемент монументально-декоративного мистецтва, вимагав оновлення у творчому вислові, новій мові та переосмислення. Визначено, що інтер'єрні гобелени Л. Жоголь у стилі «монфлор» відповідали сучасним естетичним запитам, забезпечуючи гармонію з сучасними відчуттями і відмовляючись від строгого соціалістичного контексту. Гобелени мисткині є відображенням її душевних пошуків, щирого любові до природи та її глибокого розуміння краси оточуючого світу. Її твори ніби вирвалися з часу та історичних обставин. Чарівний світ квіткових гобеленів відкриває лірику природи. Крізь свої твори Л. Жоголь передає багатство та щедрість української природи, відображаючи свою безмежну пристрасть до рідної землі.

Ключові слова: народний художник України Людмила Жоголь, українське мистецтво, національний дизайн, художній текстиль, гобелени, життєвий інтер'єр.

Видатна особистість Людмили Євгенівни Жоголь, народного художника України, академіка Української академії архітектури (1930-2015 рр.), успішно об'єднувала в собі роль талановитого художника, управлінця та дослідника. Її внесок до розвитку українського мистецтва відзначено золотими рядками історії. Людмила Євгенівна стала піонером у впровадженні гобелену та декоративних тканин у публічні інтер'єри, додаючи їм особливого національного шарму. Розглядаючи дизайн як інструмент культурного впливу на суспільство, важливо звернутися до історії національного дизайну, аналізуючи його у контексті сучасних культурних трендів та його місця в освітньому процесі.

Актуальність дослідження полягає в тому, що дизайнерські і творчі центри мають працювати над вивченням різноманітних граней культури і мистецького спадку Л. Жоголь, включаючи дизайн-культурологію, з оглядом на екологічні, етнографічні та мистецькі аспекти. У контексті Болонської системи освіти потрібно переглядати і модернізувати підходи до дизайнерської освіти. Саме завдяки дослідженням спадку і робіт Л. Жоголь можемо розуміти тенденції сучасного дизайну і важливість інтеграції національних традицій у сучасне проектування простору і життєвого інтер'єру [12]. Для ефективного вивчення цих аспектів важливо провести глибокий аналіз взаємозв'язку між традиційним і сучасним контекстом оздоблення життєвого інтер'єру.

Огляд останніх публікацій. Дослідження ролі Людмили Жоголь у привнесенні народних традицій в життєвий інтер'єр є важливим аспектом сучасного мистецтвознавства. Багато наукових праць присвячено аналізу її творчості та внеску у розвиток українського декоративного мистецтва.

Бабій Н. у своїй статті [1] досліджує сучасні культурно-мистецькі практики, що є важливими для розуміння контексту, в якому працювала Людмила Жоголь. Аналізуючи загальні тенденції в культурі, авторка підкреслює важливість інноваційних підходів у мистецтві, що безпосередньо стосується і діяльності Жоголь. У монографії В. Даниленка [3] розглядається розвиток дизайну в Україні, включаючи вплив народних традицій на сучасне мистецтво. Хоча ця робота більше зосереджена на загальному розвитку дизайну, вона дає ґрунтовні уявлення про культурний контекст, в якому створювала свої твори Людмила Жоголь.

Своєрідною енциклопедією творчого шляху Л. Жоголь є її «Гобелен: каталог творів» [4], де представлені численні роботи художниці. Цей каталог дає можливість простежити еволюцію стилю та її відданість народним традиціям. Інше важливе дослідження – стаття Л. Жоголь [5], де авторка аналізує втрати культурної спадщини міста, що вплинуло на її власні роботи та підхід до збереження традицій.

Комплексне дослідження декоративного мистецтва України представлено в п'ятитомному виданні «Історія декоративного мистецтва України» [6]. Ця робота надає широку перспективу розвитку декоративного мистецтва, зокрема і внеску Людмили Жоголь у цей процес.

Л. Жоголь завжди була активною учасницею організації мистецької освіти. В аналітичній доповіді «Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті» [9] висвітлюються основні аспекти розвитку мистецької освіти, що є важливими для розуміння навчального контексту, в якому працювала Л. Жоголь.

Особливо зворушливою є стаття В. Молиня [10], яка розкриває особисті й професійні досягнення художниці, відзначаючи її роль у розвитку українського текстильного мистецтва. О. Смоляр у статті [11] також торкається важливості декоративного мистецтва в житлових інтер'єрах, що є відсиланням до робіт Л. Жоголь.

Одним із найповніших джерел про творчість Л. Жоголь є монографія З. Чегусової, Т. Кара-Васильової та Т. Придатко «Людмила Жоголь: чарівниця художнього текстилю» [12], в якій докладно аналізуються її художні роботи, технічні прийоми та вплив на сучасне мистецтво.

Важливим є й аналіз арт-проекту Л. Жоголь, представлений у статті З. Чегусової [13], в якій виявлено значення її робіт для розвитку українського гобелена.

Н. Янішевська у статті [14] аналізує художні прийоми, що використовуються в роботах, подібних до тих, що створювала Л. Жоголь, зосереджуючи увагу на геометричній абстракції.

У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях значна увага приділяється впливу традиційного мистецтва на дизайн інтер'єрів, використанню текстилю у житлових просторах, а також інтеграції народного мистецтва у сучасні інтер'єри. І. Петренко та М. Сидоренко [10] досліджують як традиційні мистецькі практики впливають на сучасні тенденції у дизайні інтер'єрів. Автори акцентують увагу на тому, що інтеграція традиційних елементів у сучасні інтер'єри сприяє збереженню культурної спадщини та надає простору унікальності. Вони аналізують різні приклади використання традиційного мистецтва в сучасних інтер'єрах, відзначаючи, як це впливає на естетичні та функціональні аспекти простору.

О. Коваленко [7] досліджує використання текстильних матеріалів у житлових інтер'єрах, приділяючи увагу як сучасним тенденціям, так і традиційним підходам. Авторка підкреслює важливість текстилю як одного з основних елементів декору, що надає інтер'єру затишок та індивідуальності. Особлива увага наголошується на ролі текстилю в створенні тематичних та стилістично цілісних просторів.

Л. Григоренко та Т. Попова [2] виявляють як народне мистецтво інтегрується у сучасні інтер'єри на прикладі досвіду України та інших країн; досліджують різні підходи до включення елементів народного мистецтва в дизайн сучасних житлових просторів, підкреслюючи важливість збереження національної ідентичності через мистецькі практики.

Загалом, згадані дослідження вказують на важливість збереження та використання традиційних

мистецьких практик у сучасному дизайні інтер'єрів. Інтеграція народного мистецтва і текстильних матеріалів у житлові простори не лише збагачує їх естетично, але й допомагає зберегти культурну спадщину та національну ідентичність.

Матеріали та метод. Підхід до дослідження базується на системному та комплексному аналізі, спрямованому на детальне вивчення різних джерел, включаючи літературні та матеріальні, та на глибокому розумінні матеріалу. Використано історико-системний метод, що дозволив розглянути характер проектування простору і життєвого інтер'єру протягом конкретних історичних етапів майстрині Л. Жоголь. Серед інших – аналіз літературних джерел, натурні обстеження, стилістичний та композиційний аналізи, а також компонентний метод та міждисциплінарний структурно-семіотичний аналіз.

Метою статті є оцінка творчого внеску Людмили Жоголь в інтеграцію національних традицій у сучасний простір житлового інтер'єру, виявивши основні характеристики та особливості її підходу до дизайну та застосування елементів народного мистецтва.

Основні результати дослідження. Народна майстриня Людмила Євгенівна Жоголь відзначалася як видатний народний художник України, академік Української академії архітектури та кандидат мистецтвознавства. Вона є лауреатом премії ім. К. Білокур та кавалером ордена княгині Ольги. Людмила Євгенівна була активним членом Українського фонду культури, КОНСХУ, а також громадських ініціатив, серед яких «Жінки Києва» та «Жінки України». Її ім'я тісно пов'язане з формуванням національної школи художнього текстилю в Україні. У престижному архітектурному і науковому інституті вона зібрала під своїм керівництвом талановитих художників, ставши для них лідером та джерелом натхнення протягом багатьох років.

Завдяки своєму професійному впливу та відмінним організаторським умінням вона досягла тісної взаємодії між архітекторами та художниками у сфері оформлення інтер'єрів та фасадів громадських споруд. Таким чином, гобелен, поруч із мозаїкою, керамікою та вітражами, набув значущості у створенні візуального обличчя архітектурних об'єктів. Під керівництвом Л. Жоголь та за участі митців різних спеціалізацій, інститут реалізував низку неперевершених проєктів, серед яких – Будинок кіно, готелі «Україна», «Дніпро», «Національний» та «Русь» тощо [1].

Деякі десятиліття років Л. Жоголь присвятила створенню декоративних тканин різних типів, таких як порт'єри, скатертини, килими та гобелени. Її роботи представлені на авторитетних виставках як в Україні, так і за її межами. У своїх роботах художниця використовувала унікальний підхід, об'єднуючи традиції українського народного мистецтва з класичними європейськими техніками гобелену. Вона прагнула до довершеності кожного елемента своєї роботи, доводячи його до вищої майстерності, що свідчить про її пристрасть до мистецтва і прагнення до ідеальної якості.

У сучасній архітектурі, незважаючи на її простоту, елементи монументально-декоративного мистецтва, такі як текстиль, кераміка, витвори зі скла та металу, набувають ключового значення, надаючи інтер'єрам глибоку емоційність [8]. Готель «Русь» у м. Києві слугує яскравим прикладом такого підходу. У 1979 р. бенкетна зала цього готелю була прикрашена вражаючою композицією «Русь», створеною майстром художнього гобелену Л. Жоголь (рис. 1.).



Рис. 1. Гобелен «Русь» – художниця Л. Жоголь, м. Київ, готель «Русь», 1979 р. [5]

Досліджуючи архітектуру радянських готелів Києва, особливу увагу звернемо на готель «Жовтневий» (теперішня назва – «Національний»), збудований у 1982 р. Його оригінальність і креативність інтер'єрів залишаються актуальними й нині. Монументальне мистецтво, яке прикрашає готель, створено різними художниками в жанрах настінного мистецтва. Л. Жоголь зробила значний внесок у дизайн інтер'єрів цього готелю, розробляючи кілька величких гобеленів для нього. Один із них, названий «Квітуха яблуня», створений у 1983 р. та втілює в собі образ весни. На тії насиченої веселинки зелені розташована яблуня, вкрита білим і рожевим квітами. Поруч неї буйно цвітуть деревій, люпин та інші квіти. Вертикальна динаміка ліній заднього плану, створена зеленими нитками різних відтінків, додає композиції руху, наче листя колихається на вітерці. Флористичний зміст відзначається певною стилізацією. Декоративні китиці завершують композицію внизу. Тло, де градація кольору створена завдяки ниткам різної товщини та відтінків, наділяє твір неперевершеним шармом [3].

Найбільш просторий спосіб інтеграції гобелена до інтер'єру полягає в його застосуванні як декоративного елемента в приміщенні. Саме таку роль виконують гобелени в поетажних лобі готелю «Жовтневий». Окрім їхньої основної декоративної функції, вони також виконують роль візуальних путівників для гостей готелю, допомагаючи їм запам'ятати свій поверх. У роботі Л. Жоголь «Озеро в лісі» (1983 р.) чітко простежується тема поваги та гармонії з природою [11]. Цей декоративний пейзаж, представлений у м'яких пастельних тонах, дарує відчуття спокою і заряджає позитивом, підкреслюючи злагоду з природним оточенням.



Рис. 2. «Квітуха яблуня» Л. Є. Жоголь [4]



Рис. 3. «Озеро в лісі» Л. Є. Жоголь [4].

Композиція зображує природний ландшафт наприкінці літа. Зачарована пейзажем лісового озера у Пущі-Озерній, художниця вирішила відтворити на текстилі його дзеркальну гладь і блискучу поверхню. В результаті, вдалося створити гру переплетення світла та тіні, де хмари або дерева відображаються на поверхні води. Художниця використала тонкі відтінки блакитного, бузкового та зеленого кольорів. На передньому плані виразно виділяються контури трав, які, будучи стилізованими, додають відчуття густини. А взаємодія кольорів озера та неба створює ілюзію глибини і наповненості простору. Вражаючий монументальний арт-об'єкт став не лише прикрасою

готелю, а й видатною пам'яткою для м. Києва. Основна ідея полягала у поглибленому розумінні історичних коренів декоративного орнаменту, зокрема кольорових акцентів, ритму, динаміки та композиції елементів, натхнених природними формами [12].

В арт-роботі домінує декоративний, асоціативний та символічний підхід. Художній замисел проіннятий стихійною енергією, що проявляється у динаміці всієї композиції. Вміло використовуючи абстрактний метод зображення, автор перетворює образи рослин у чарівний світ фантазії.

Рослинні мотиви, розташовані з вільною елегантністю, створюють відчуття трав, що колихаються під дією вітру. Цей унікальний орнамент із фантастично вигнутими лініями не має дублювань, а лише неперервно перетинається та змінюється, викликаючи почуття безкінечної рухомості. Різноманіття використаних технік, включаючи гладке ткання, ворсистість та мініатюрні петлі, надає композиції виразної глибини. Гармонійно сплетені асиметричні елементи, такі як стилізовані квіти та трави, створюють заплутаний декоративний візерунок, що розтікається поза рамками гобелена [10]. У 1983 р. Л. Жоголь отримала замовлення на створення ще одного арт-твору для готелю, який отримав назву «Золота нива». За своїми розмірами (160x120 см) і незвичним стилістичним рішенням він особливо вражає глядача.

Гобелен переважно притягує увагу до своєї нижньої частини, де відображена золота нива. Колосся не лише колихається від вітру, а схиляється від ваги зрілого зерна. Шовкові нитки та люрекс вплетені в вовняне тло, створюючи блиск сонця на колосі. Між стеблами можна побачити дрібні квіти, за якими інша нива губиться в далекій перспективі. На відміну від гладкої верхньої частини, нижня виконана в різноманітних фактурах, що додає об'єму і глибини зображенню (рис. 4.).



Рис. 4. «Осінній Київ» (фрагмент) Л. Є. Жоголь [4]

Темніші акценти символізують ґрунт, з якого росте колосся. Ця робота служить алегорією на багатство і плодороддя українських земель і гарно підходить для оформлення життєвих інтер'єрів.

Протягом багатьох років Л. Жоголь продовжувала дивувати керівництво готелю «Жовтневий» своїми творами на теми природи, пори року та архітектурні мотиви м. Києва. У 1988 р. вона створила гобелен «Осінній Київ», який є декоративним зображенням ландшафтів та архітектурних пам'яток міста, включаючи сам готель. Гобелен відображає теплі осінні кольори і передає атмосферу старого м. Києва: Верховна Рада України, готель «Київ», Маріїнський парк та сам готель «Жовтневий» оточені декоративною рамкою, створеною з гілок старих дерев Печерська та осінніх квітів. Художниця вдало використала палітру осінніх кольорів, передаючи атмосферу міста в цю пору року [11].

Розглядаючи творчість видатної художниці та вченої, яка протягом свого життя створила безліч унікальних текстильних шедеврів, хочеться зберегти ту ж пристрасть до рідного краю, міста, природи

та односельців. Це надихає на створення нових арт-пропозицій сьогодення, вшановуючи таланти радянського періоду України. Проте, на сьогоднішній день інтер'єри, що претендують на етнічну автентичність, часто не відповідають очікуванням. Приклади таких зусиль – стилізація одягу персоналу під національний костюм або акцент на традиційній кухні. Але, як зауважувала Л. Жоголь, багато таких місць не відчувають духу справжньої культури і мистецтва, натомість вони пропонують поверхневу імітацію, замість глибокого відображення національної спадщини [13].

Сучасне уявлення про національно орієнтований ресторан чи кафе часто зводиться до стереотипних елементів, таких як колиби або шинка, зі стандартною пропозицією. Тут акцент робиться головним чином на декорі, де стіни, столи та інші елементи прикрашені старовинними предметами. Проте, часто не враховується глибокий підхід до дизайну, який би включав вивчення джерела натхнення, стилізації та формотворення. Сучасний дизайн громадських закладів має сприйматися як комплексний процес, що враховує історичні, географічні, етнічні та соціоекономічні контексти. Такий підхід дозволяє внести в інтер'єр елементи, характерні для певної культури чи нації, надаючи їм сучасного звучання. Через детальні дослідження та адаптацію традиційних елементів можна створити нові дизайнерські рішення, які поєднують автентичність з сучасними трендами, ідеально вписуючись у нинішній контекст [9].

Багатолітній досвід і творчий пошук Л. Жоголь знайшов своє відображення в авторських методичних розробках, які науково обґрунтовують різні етапи проектування, відповідно до естетичних, соціальних, ергономічних та виробничих стандартів [14]:

Цей процес передбачає збір усієї інформації, пов'язаної з об'єктом проектування (його планування, розташування, історії та комунікаційних характеристик). Дана фаза включає в себе фотодокументацію, скетчі, розробку генерального плану та детальних планів інтер'єрів. У цей же час відбувається дослідження соціальних та практичних аспектів об'єкту, а також аналіз актуальних тенденцій в дизайні, саме ці складові були притаманні роботі Л. Жоголь. Вона обирала джерела натхнення, яке могло бути засноване на творах сучасного мистецтва, музейних експонатах, музиці українських композиторів тощо. При цьому вона уникала прямого копіювання; замість цього джерело їй слугувало як вища ідея, що формує проект. Вибір конкретного джерела натхнення часто визначався її індивідуальністю, досвідом, культурними переконаннями та поглядами на творчий процес.

Концептуальна пропозиція інтер'єру представляється Л. Жоголь через візуальне зображення, або ескізи. При створенні перспективних малюнків основний акцент ставиться на трансформацію простору, його зонування та функціональність, взаємодію з обраними асоціаціями. Далі, вона розробляла колірну палітру, вибирала матеріали та оснащення. В процесі дизайну особливий акцент робився на символіці та семантиці форм, щоб надати простору особливий, глибокий зміст. В результаті такого підходу формування інтер'єру переходило від простої геометрії до створення унікальної, впізнаваної атмосфери, що яскраво видно з інтер'єрних робіт Л. Жоголь. Композиційний підхід до інтер'єру збалансованість його графічної представності і первісної концепції, а також акцентування на високому рівні технічного виконання, саме ці вирізняло майстриню [8]. Загалом дизайн інтер'єру будувався на детальному та всебічному аналізі форм та просторових концепцій.

Л. Жоголь при аналізі кожного специфічного простору враховувала його формальні характеристики, взаємозв'язки і контекстуальне розташування. Основні аспекти, на які вона звертала увагу [11]:

- типи просторів, їхнє призначення та способи формування.
- взаємодія просторів між собою та із зовнішнім середовищем.
- оптимальне розташування входів та можливі конфігурації проходів.
- загальна естетика простору та його взаємодія із зовнішнім контекстом.

Хоча художниця залишалася вірною класичному гобелену, використовуючи основні матеріали, серед яких вовна та сизаль; її твори відображають глибоку пов'язаність із традиціями національного килимарства. Це особливо помітно у її роботах 1960-1970-х рр. Однак, її гобелени також демонструють вплив європейських культурних традицій, таких як французькі та фламандські гобелени XV-XVI ст. Ці впливи допомогли їй розробити уміння створювати декоративні композиції, в яких деталі подаються точно, а при цьому узагальнюються її спостереження природи, перетворюючись у виразний художній образ.

Висновки. Визначено, що естетичний комфорт сприяє позитивному настрою та добробуту особи. Він досягається за допомогою гармонії та єдності всіх елементів інтер'єру. В роботах Л. Жоголь основними чинниками естетичної зручності стали гармонія просторового дизайну, взаємодія кольорів, текстур та матеріалів. Щоб створити цілісний та гармонійний інтер'єр, майстриня звертала прискіпливу увагу на композицію простору, вибір кольорової палітри, обробку поверхонь, дизайн декору, а також правильне освітлення.

Аналіз показав, що монументально-декоративна творчість посідає особливе місце у формуванні витонченого дизайну громадських просторів Києва та України. Вивершення приміщень громадських споруд текстильними виробами свідчить про високий художній смак та увагу до деталей у дизайні. Творчість Л. Жоголь стала невід'ємною частиною культурної спадщини України. Її роботи, відомі не лише в Україні, але й за її межами, відображають глибокі почуття до рідної землі, її краси та багатства. Гобелени мисткині можна назвати ліричними рефлексіями, в яких вона висловлює свою любов до природи, відображає своє розуміння її краси та неперевершеності, ділячись своїми роздумами і відчуттями.

Доведено, що мистецькі роботи Л. Жоголь через застосування асоціативних елементів у дизайні інтер'єру створюють сучасний простір, що водночас відображає яскраві мотиви національної культури. Інтер'єр від майстрині утілює багатий спектр характеристик: від геометричних форм на основі вибраних мотивів до складних трансформацій і синтезу графічних орнаментів, кольорових палітр і текстур. Невід'ємною частиною є глибокий культурологічний аналіз, що враховує символіку використовуваних елементів. Ці творчі рішення Л. Жоголь представляють унікальні моделі того як може виглядати сучасний простір, що водночас підкреслює національний колорит і гармонійно вписується в загальний контекст життєвого інтер'єру.

Список використаної літератури

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. № (36). С. 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>.
2. Григоренко Л. М., Попова Т. В. Інтеграція народного мистецтва в сучасний інтер'єр: досвід України та світу. *Проблеми мистецтва*. 2021. № 3. С. 89-97.
3. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. Харків : ХДАДМ; Колорит, 2005. 24 с.
4. Жоголь Людмила. Гобелен : каталог творів. Київ, 2005. 48 с.
5. Жоголь Л. Знищене мистецтво Києва. *Українське мистецтво*. 2004. № 3. С. 133–137.
6. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 5 / [голов. ред. Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 546 с. + 266 іл.
7. Коваленко О. О. Текстиль у житлових інтер'єрах: сучасні тенденції та традиції. *Декоративне мистецтво і дизайн*. 2023. № 1. С. 65-72.
8. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті: Аналітична доповідь українською, російською, англійською мовами : наук. вид. / Л. М. Масол, О. В. Базелюк, О. А. Комаровська, В. Г. Муромець, В. В. Рагозіна ; за наук. ред. Л. М. Масол. Київ : Аура Букс, 2012. 240 с.
9. Молинь В. Життя, присвячене мистецтву: пам'яті народного художника України Людмили Євгеніївни Жоголь (1930-2015). *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2017. Вип. 32. С. 12-25.
10. Петренко І. В., Сидоренко М. М. Вплив традиційного мистецтва на сучасний дизайн інтер'єрів. *Мистецтвознавчі дослідження*, 2022. № 2. С. 112-121.
11. Смоляр О. Концептуальний аналіз творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва 1950-1980-х років. *Народознавчі зошити*, 2017. № 4 (136). С. 977-982.
12. Чегусова З.А., Кара-Васильєва Т.В., Придатко Т.О. Людмила Жоголь: чарівниця художнього текстилю. Київ : Либідь, 2008. 264 с.
13. Чегусова З. «Людмила Жоголь і український гобелен» Враження про арт-проект, який відкрився у залах «Хлібні». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/lyudmyla-zhohol-i-ukrayinskyu-hobelen>.
14. Янішевська Н. Геометрична абстракція як спосіб заперечення перетворення дійсності. *Мистецтвознавчий автограф : Зб. наук. пр. кафедри історії і теорії мистецтва Львів. нац. акад. мистецтв*. Львів : ЛНАМ – Сполом, 2014. Вип. 6-7. С. 163-173.

References

1. Babii N. Aktual'ni kul'turno-mystets'ki praktyky ta protsesy: problematyka naukovoho dyskursu [Contemporary art and cultural practices and processes in scientific discourse]. *Issues in Cultural Studies*, 2020. (36), 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>. [in Ukrainian].
2. Grigorenko L. M., Popova, T. V. Intehratsiya narodnoho mystetstva v suchasnyy inter'yer: dosvid Ukrayiny ta svitu [Integration of folk art into modern interior: experience of Ukraine and the world]. *Problems of art*, 2021. 3. 89-97 [in Ukrainian].
3. Danylenko V. Dyzayn Ukrayiny u svitovomu konteksti khudozhn'o-proektnoyi kul'tury [Design of Ukraine in the world context of art and design culture: Monograph]. Harkiv : KhDADM. Kolorit, 2005 [in Ukrainian].
4. Zhogol L. Hobelen: kataloh tvoriv [Tapestry: catalog of works]. Kyiv, 2005. 48 [in Ukrainian].
5. Zhogol L. Znyshchene mystetstvo Kyeva. Ukrayins'ke mystetstvo. [The destroyed art of Kyiv. Ukrainian art], 2004. 3, 133–137 [in Ukrainian].
6. Skrypnyk G. Istoriya dekoratyvnoho mystetstva Ukrayiny [History of decorative art of Ukraine]. In 5 vols., Vol. 5, National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE named after M. T. Ryl'skyi. Kyiv, 2016 [in Ukrainian].
7. Kovalenko O. O. Tekstyl' u zhytlovykh inter'yerakh: suchasni tendentsiyi ta tradytsiyi [Textiles in residential interiors: modern trends and traditions]. *Decorative art and design*, 2023. 1, 65-72 [in Ukrainian].
8. Masol L. M. Mystets'ka osvita v Ukrayini: rozvytok tvorchoho potentsialu v KHKHII stolitti: Analitychna

dopovid' ukrayins'koyu, rosiys'koyu, anhliys'koyu movamy : nauk. vydannya [Art education in Ukraine: development of creative potential in the 21st century: Analytical report in Ukrainian, Russian, and English languages: Science. Publication]. Kyiv, Aura Books, 2012 [in Ukrainian].

9. Molin V. Zhyttya, prysvyachene mystetstvu: pam'yati narodnoho khudozhnyka Ukrayiny Lyudmyla Yevhenivny Zhogol' (1930-2015) [A life dedicated to art: in memory of the People's Artist of Ukraine Lyudmila Yevgenivna Zhogol (1930-2015)]. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 2017. Issue 32, 12-25 [in Ukrainian].

10. Petrenko I. V., Sydorenko, M. M. Vplyv tradytsiynoho mystetstva na suchasnyy dyzayn inter'yeriv [The influence of traditional art on modern interior design]. *Art Studies*, 2022. 2, 112-121 [in Ukrainian].

11. Smolyar, O. Kontseptual'nyy analiz tvoriv monumental'no-dekoratyvnoho mystetstva v dyzayni inter'yeriv hoteliv Kyieva 1950-1980-kh rokiv [Conceptual analysis of works of monumental and decorative art in the interior design of Kyiv hotels in the 1950-1980 s.]. *Ethnological notebooks*, 2017. No. 4 (136). P. 977-982 [in Ukrainian].

12. Chegusova Z. A., Kara-Vasilyeva, T. V., Prydatko, T. O. Lyudmyla Zhogol': charivnytsya khudozhn'oho tekstylyu [Lyudmila Zhogol: the magician of artistic textiles]. Kyiv : Lybid, 2008 [in Ukrainian].

13. Chegusova Z. (2023). «Lyudmyla Zhogol' i ukrayins'kyi hobelen» Vrazhennya pro art-proekt, yakyy vidkryvsya u zalakh «Khlidni» [Ludmila Zhogol and the Ukrainian tapestry Impressions of the art project that opened in the halls of «Hlibna»]. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/lyudmyla-zhogol-i-ukrayinskyi-hobelen>. [in Ukrainian].

14. Yanishevskaya N. Heometrychna abstraktsiya yak sposib zaperechennya peretvorennya diysnosti. Mystetstvoznachchy avtohrاف [Geometric abstraction as a way of denying the transformation of reality. Art historian's autograph]. Collection. of Sciences of the Department of History and Theory of Art Lviv. national Acad. of arts Lviv, LNAM Spolom, 2014. 6-7, 163-173.

THE ROLE OF LYUDMILA ZHOGOL IN BRINGING FOLK TRADITIONS INTO LIFE'S INTERIOR

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 Applied Arts, Member of the Union of Designers of Ukraine
Kyiv, Ukraine

The article highlights Lyudmila Zhogol's creative contribution to the implementation of national motifs in interior design. Emphasis is placed on the characteristic features of her style and the features of using elements of folk culture. The article is a tribute to the outstanding craftswoman of artistic textiles and academician of the Ukrainian Academy of Architecture – Ludmila Zhogol. The creative path of the artist, her significant contribution to the development of Ukrainian art and design will be explored. It was highlighted that Ludmila Zhogol became a bright representative of modern Ukrainian design, emphasizing the importance of national traditions in modern art. The School of Ukrainian Design represents a unique combination of historical artistic heritage and innovative approaches of modern artists, as reflected in the work of Lyudmila Zhogol. Her tapestries reveal to the viewer an enchanted fantasy world, which is saturated with both folklore motifs and harmonious artistic images. It was determined that the craftswoman's works demonstrate deep talent, knowledge, a sense of style, and the ability to synthesize national heritage and universal human values in her narrative and decorative tapestries. They are modern in nature, but at the same time are inextricably linked with the traditions of both decorative and monumental art embodied in living interiors. The main feature of their use is their ability to decorate public spaces, performing aesthetic and educational roles. Tapestry, as an important element of monumental and decorative art, required a refresh in creative expression, a new language and a rethinking. It was determined that Ludmila Zhogol's interior tapestries in the «montflor» style met modern aesthetic demands, ensuring harmony with modern sensibilities and rejecting the strict socialist context. The artist's tapestries are a reflection of her spiritual quest, her sincere love for nature and her deep understanding of the beauty of the surrounding world. Her works seem to have escaped from time and historical circumstances. The magical world of floral tapestries reveals the lyrics of nature. Through her works, Lyudmila Zhogol conveys the richness and generosity of Ukrainian nature, reflecting her boundless passion for her native land.

Key words: People's Artist of Ukraine Lyudmila Zhogol, Ukrainian art, national design, artistic textiles, tapestries, living interior.

Надійшла до редакції 26.11.2024 р.

УДК: 784+159.942:316.7

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ АРТИСТІВ У ПЕРІОД ВІЙНИ В КОНТЕКСТІ ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ МИСТЕЦЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Юлія Антипенко – викладач кафедри музичного мистецтва естради

КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського» (м. Київ)

<https://orcid.org/0009-0003-5834-3954>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.847>

Antipenco@gmail.com

Вероніка Левко – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського» (м. Київ)

<https://orcid.org/0000-0002-6946-0115>

nikalevko@gmail.com

Музичне мистецтво завжди було дієвим засобом формування колективної свідомості через мистецькі засоби вираження. *Темою статті* є пісенна творчість сучасних українських естрадних виконавців в умовах воєнних подій з особливим фокусом на емоційний спектр та мистецьку рефлексію. *Мета* статті полягає в аналізі способів художнього відображення воєнної реальності та засобів музичної рефлексії, через які артисти ретранслюють складні емоційні стани, зумовлені війною. *Методологія дослідження* передбачає використання аналітичного, емпіричного та структурно-типологічного методів для досягнення дослідницької мети. *Наукова новизна дослідження* полягає в тому, що вперше проаналізовано твори сучасних українських авторів пісень у контексті впливу екстремальних обставин на художню творчість та естетичну виразність. За результатами дослідження зроблено *висновок*, що у контексті війни жанр естрадної пісні набуває особливої значущості, виконуючи функції емоційної регуляції та відображаючи колективні настрої суспільства за допомогою мистецької рефлексії. *Перспектива подальших досліджень* дозволить поглибити визначення ролі жанру пісні як засобу культурної комунікації та мобілізації суспільства, а також їх впливу на формування національної ідентичності в контексті сучасної історії.

Ключові слова: українська музика, поп-музика, українська естрада, пісні війни, мистецька рефлексія, емоційна образність музики.

Постановка проблеми. Жанр пісні демонструє виняткову здатність інтеграції вербальних і музичних компонентів, забезпечуючи синергетичний емоційний вплив на слухача, що набуває особливого значення в умовах соціально-політичної кризи. Українська музична традиція, глибоко інтегрована в національний культурний дискурс, у контексті російсько-українського військового конфлікту знову актуалізувалася як потужний механізм мобілізації суспільних настроїв. Патріотичні композиції, створені українськими митцями, виконують функцію емоційної підтримки та соціальної консолідації, відображаючи колективну травму та водночас формуючи резистентні наративи. Таким чином, пісенна творчість сучасних українських артистів стає ключовим елементом культурно-мистецької рефлексії та реконфігурації національної ідентичності в умовах війни.

Виходячи з цього, *актуальність дослідження* зумовлена ключовою роллю пісенної творчості в емоційній артикуляції колективного досвіду війни, адже музика в цей період виступає важливим засобом культурної рефлексії, формуючи патріотичні настрої та згуртованість суспільства.

Мета статті полягає в аналізі способів художнього відображення воєнної реальності та засобів музичної рефлексії, через які артисти ретранслюють складні емоційні стани, зумовлені війною.

Мета дослідження формулює наступні *завдання*: визначити роль жанру пісні як засобу емоційної комунікації автора, виконавця та слухача, дослідити поняття мистецької рефлексії та визначити роль жанру пісні у формуванні колективної рефлексії на воєнні події, виявити характерні естетичні та стилістичні особливості пісень, створених у період війни, дослідити зв'язок між пісенною творчістю сучасних артистів під час війни та соціальною емоційною згуртованістю суспільства.

Огляд останніх публікацій. Проблематика дослідження музичної творчості в контексті воєнних конфліктів охоплює широкий спектр гуманітарних наук. Вона відображається у численних наукових розвідках з історії, культурології, соціології, музикознавства та психології. Останні публікації на інтернет-ресурсах, присвячені музичній творчості українських артистів під час війни, зосереджуються, перш за все, на тому, що музика стає потужним інструментом емоційної підтримки, об'єднання та спротиву. Питання мистецької рефлексії з точки зору академічних музичних жанрів досліджуються в роботах О. і Ю. Щербакових [12] та О. Кравчука і Н. Кречко [7]. Окреслена в цих статтях думка про те, що «трагічні події часто стають імпульсом для музичних рефлексій», цілком корелюється в контексті масової музичної культури. Дослідники І. Мартиненко, Т. Королевська, К. Юр'єва [8], О. Дзинглюк О., В. Гречиха [4] та В. Дутчак [5] у своїх наукових працях аналізують пісні, створені в різні періоди боротьби за незалежність України, зокрема під час російсько-української війни, активна фаза якої триває з 2022 р. Автори підкреслюють важливу роль пісень у підтримці бойового духу та засобу емоційної виразності. У публікаціях йде мова про те як війна змусила багатьох артистів по-новому розкритися, змінити пріоритети та відобразити свої емоційні враження у пісенній творчості. Однак, в останніх дослідженнях не достатньо уваги приділено питанням відображення емоційного стану та його проєкцій в музичних образах, що має значний музикознавчий інтерес. Питання мистецької рефлексії, зокрема як митці трансформують особисті та колективні переживання у музиці, залишаються недостатньо розкритими, незважаючи на їхній вплив на сприйняття музичних творів та їхню здатність відображати складні емоційні стани суспільства в період війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська пісенна традиція, глибоко вкорінена в історичному та культурному коді нації, завжди виступала важливим засобом подолання кризових ситуацій. Від козацьких дум до пісень УПА, українська пісенна традиція відображає патріотизм, героїзм та боротьбу за національну незалежність. Згодом тематика цих творів еволюціонувала від епічних колективних наративів до відображення індивідуальних емоційних переживань.

Пісенна творчість українських митців під час російсько-української війни поєднує традиційні національні мотиви з інноваційними музичними стилями та функціонує як засіб документування воєнних подій і відображення складних емоційних станів українського суспільства. Проте варто зауважити, що у порівнянні з минулими періодами, сучасна пісенна творчість часів повномасштабного вторгнення акцентує увагу на індивідуальних історіях та психологічних травмах, викликаних війною.

В умовах, коли метою російської психологічної війни є деморалізація українського суспільства через страх, масова культурна продукція, зокрема естрадні пісні, ефективно протидіють цим спробам, сприяючи мобілізації населення. Український письменник В. Даниленко висловлює у своїй статті «Пісня як технологія в інформаційній війні» наступну думку: «якщо завданням психологічної війни, яку веде проти України Росія, є залякування українського суспільства, то велика кількість воєнних пісень протидіє цьому, доволі ефективно мобілізуючи населення» [3]. За його словами, пісенна творчість українських артистів опинилася в авангарді мистецького спротиву зі зрозумілих причин, і однією з них є використання пісні як інструменту інформаційного супротиву. Це закономірно з точки зору того, що естрадна пісня в нашій країні є найбільш масовим засобом комунікації артиста зі слухачем, через який, за допомогою музично-виражальних засобів у поєднанні з засобами літературними, можна впливати на емоційний стан українців.

Пісня, як найбільш давній музичний жанр, володіє винятковим потенціалом для емоційної комунікації. Синтез тексту та музики створює синергетичний ефект, здатний глибоко резонувати з внутрішніми переживаннями слухача, активуючи механізми емоційної ідентифікації та співпереживання. Поєднання вербальних символів із музичною експресією підсилює змістове навантаження, перетворюючи пісню на ефективний інструмент передачі суспільно значущих ідей та цінностей.

Емоційне сприйняття музики базується на дії музично-виражальних засобів (темپ, ритм, гармонія, мелодія, тембр та ін.). Тексти пісень доповнюють музичну емоційність за допомогою семантичних та риторичних засобів. Лексичний вибір, ритмічні і фонетичні структури слів, а також метафоричні образи є ключовими для створення емоційного ефекту. Наприклад, використання метафор і символів дозволяє передати складні емоційні стани, що не завжди можуть бути виражені безпосередньо. Тому взаємодія музичних і текстових компонентів у піснях є синергетичною: вона посилює вплив на слухача, викликає комплексні емоційні реакції. Про це йде мова у статті «Патріотична пісня як невід'ємний елемент національної свідомості українців» О. Дзинглюка та В. Гречихи: «Художній образ у музиці можна вважати одним із найяскравіших понять для визначення. У пісенних текстах слово поєднується з мелодією, яка підсилює смислові акценти і, по суті, дає ключ до прочитання і розуміння цього образу» [4].

Музика є видом мистецтва, здатним передавати емоційний досвід її автора на великі відстані в просторі та часі. Це – своєрідна форма мови, яка, хоча й еволюціонує з часом, проте зберігає свої основні елементи, що робить її універсальною та унікальною. Унікальність музичної мови полягає, насамперед, у тому, що, навіть без глибокого розуміння її структурних компонентів, людина все одно здатна сприйняти її емоційний зміст. Музика є трансперсональним видом мистецтва, тобто це – «тип комунікації, в якій людина трансцендентує власний досвід або досвід свого часу, місця» [1]. Через музику митець може створювати універсальні послання, які залишаються актуальними для слухачів протягом тривалого часу. Важливим є те, що музика передає не стільки факти чи події, скільки емоційні переживання людини в певному контексті.

Одночасно, будучи трансперсональним мистецтвом, музика є тісно пов'язаною з поняттям мистецької рефлексії. Мистецька рефлексія – це процес, під час якого митець переосмислює через мистецькі засоби власні почуття, думки та переживання у відповідь на певні суспільні або особисті події. Цей процес включає як індивідуальну емоційну реакцію митця на зовнішній світ, так і глибоке осмислення цих емоцій через творчість. Про це говорять у своїй роботі також і О. Кравчук та Н. Кречко: «Будь-якій особистості притаманно відчувати емоції, що є відгуком на певні події чи оточуючу реальність, ці реакції продукують певний перехід з психологічного стану у фізичний аспект. Оскільки творчі особистості звикли до самовиявлення через сферу мистецтва, ми можемо отримати мистецький продукт, як наслідок пережитих емоцій митця» [7]. За думкою науковців, індивідуальні рефлексії митця стають імпульсом як для творчого натхнення, так і для формування власної громадянської позиції, що спонукає до об'єднання громадян та участі у патріотичних, мистецьких і соціальних ініціативах.

Рефлексія в музичному мистецтві дозволяє створювати твори, які стають каналами передачі важливих соціальних і культурних сигналів, впливаючи на суспільну свідомість і формуючи певну емоційну відповідь аудиторії. За допомогою музики її творці осмислюють та передають свій досвід, емоції та переживання, що виходять за межі індивідуального контексту. Мистецька рефлексія дозволяє авторам пісень зануритися у власні емоції і трансформувати їх в універсальні звукові послання, які здатні резонувати з емоціями інших людей незалежно від часу чи місця. Музика передає не лише конкретні події

чи факти, але й внутрішні відчуття, що дозволяє слухачам ідентифікуватися з переживаннями, які вона відображає. Таким чином, музика стає засобом глибокого самопізнання та колективного розуміння, де рефлексія митця здатна пронизувати культурні та емоційні сфери суспільства.

У контексті воєнних або кризових подій, мистецька рефлексія часто проявляється у створенні музичних творів, які відображають реальні переживання суспільства, трансформуючи ці переживання у символічні форми, що допомагають зрозуміти та осмислити складні моменти історії або особистого травматичного досвіду. Музично-пісенна творчість українських артистів під час війни слугує важливим засобом емоційної взаємодії між митцями та аудиторією. Сьогодні пісенна творчість наших артистів є формою як особистої, так і колективної рефлексії. Колективна рефлексія проявляється в тому, що музика стає засобом комунікації спільних переживань, чим сприяє формуванню національної єдності та підтримці морального духу. Через музику артисти висловлюють протест проти агресії та закріплюють ідеї опору й солідарності в умовах війни.

Із початком повномасштабного вторгнення українська масова музична індустрія миттєво відреагувала на трагедію новими музичними композиціями, сповненими тонкими психологічними емоціями з одного боку, а з другого – закладеними в них потужними патріотичними закликами до боротьби та стійкості. Вже за перші місяці війни 2022 р. з'явився ряд проникливих музичних композицій. Гурт «Без обмежень» випустив патріотичну пісню «Героям УА», І. Федішин присвятила трагедії в Бучі свою пісню «Розстріляна весна». Гурт «Антигіла» випустив «В той день, коли закінчиться війна», Kazka – «I Am Not Ok», О. Винник презентував композицію «Сльози на землі», Л. Горова – «Вставай, Україно, на бій». а М. Барських представив ліричну колискову «Буде весна» та більш активну «Don't fuck with Ukraine». Особливої ваги набуває те, як митці, раніше орієнтовані на комерційні чи нейтральні теми, почали створювати пісенні твори, що глибоко рефлексують трагічні події війни та національну боротьбу. Така трансформація тематики демонструє еволюцію їхньої творчості від розважальної до культурно-соціальної функції, використовуючи мистецтво як спосіб осмислення та відображення колективного болю й надії на перемогу. Розглянемо приклади пісенних композицій українських артистів, де емоційна виразність апелює до мистецької рефлексії на події російсько-української війни.

У перший тиждень війни видатний український поет-пісняр сучасності Ю. Рибчинський написав новий текст до пісні, що давно стала класикою української естради – «Місяць» Н. Могилевської. Співачка не лише записала нову версію пісні під назвою «Я кажу ні жадливій цій війні», а й створила до неї відеокліп, в якому поєднала кадри, що показують Україну до війни, її зміни після вторгнення російських окупантів, а також мужній захист своєї держави українцями. У перші тижні повномасштабного вторгнення відеокліп на пісню транслювався також і по телебаченню, що миттєво поширило її в маси та зробило справжнім музичним маніфестом проти насильства і руйнувань.

У порівнянні з лірико-меланхолійним оригіналом, музика пісні звучить інакше з новими словами. Висхідна кварта на початку мелодії приспіву трансформується з ліричної інтонації в контексті теми нерозділеного кохання у емоційно-потужну закличну інтонацію супротиву агресії. Н. Могилевська використовує свій вокал як інструмент безпосередньої комунікації з аудиторією, де кожна нота й фраза звучать як заклик до припинення агресії та повернення до людяності. Своєрідною емоційно-змістовною кульмінацією звучать слова молитви «Отче наш» наприкінці пісні, в яких закарбувався емоційний стан артистки в цей час: «Молюся за міста України: Маріуполь, Буча, Ірпінь, Гостомель, Харків і мій рідний Київ. За всі міста України, за людей моїх рідних – і живих, і за тих, хто вже пішов. Молюсь за вас усім серцем!» [10]. Музика та слова пісні відзначаються особливою емоційною силою та відвертою щирістю, яка проникає в серця слухачів, змушуючи їх замислитися над жахіттями війни та цінністю мирного життя.

Дуже скоро після виходу «Я кажу ні жадливій цій війні» Н. Могилевська знову звернулася до співпраці з Ю. Рибчинським та випустила пісню «Ми будем стояти!» (прем'єра на YouTube – 12 квітня 2022 р.). Композиція виконує роль емоційного послання, де через ліричний текст та потужний вокал відображаються колективні почуття рішучості, мужності та непохитної віри у перемогу. Авторка використовує музичні елементи для підсилення цих емоцій, створюючи потужну атмосферу протистояння, яка резонує з настроями українського суспільства. Ця пісня так само є прикладом музичної рефлексії на суспільно-політичну реальність, коли мистецтво стає формою психоемоційного захисту. Композиція апелює до колективної пам'яті та патріотичної мобілізації. Завдяки простим, але потужним музичним та ліричним засобам, пісня виконує також функцію культурного опору, спонукає до дій і формує віру в незламність українського народу.

На початку березня 2022 р. відомий український артист та музичний продюсер О. Потапенко (Потап) разом зі своєю дружиною, співачкою Н. Каменських, випустили патріотичну пісню «Я – Україна» (прем'єра на YouTube відбулась 14 березня 2022 р.). До відео співачка додала такі слова: «Тримаймося, як би важко не було. Сьогодні кожен з нас – це Україна!» [9]. Ці слова Каменських

якнайповніше виражають ідею цієї пісні. Музичні критики після прем'єри пісні зазначали, що «артистка у пісні показала, що ворожі кулі можуть ранили Україну, але ніколи не здолають її» [2]. Дійсно, текст пісні відображає ліричну героїню, яка ототожнює себе з своєю країною – Україною («тому що я – Україна»), і переживає увесь той біль, що принесла нам війна («я витримаю біль, я захищу тебе від куль, що в мене цілять звідусіль»).

У тексті багато символіки та метафор, характерних для української народної поетичної творчості («і зацвіте калина, мов кров червоний мак», «свобода в серці як крила»). Основною ідеєю, яку втілює вірш, є те, що в кожному серці українця є та сила, яка допоможе Україні подолати ворога: «Сильна нація, вільна, єдина... Ми і є всі твої, ми – родина!».

Пісня «Я – Україна» у виконанні Н. Каменських є яскравим прикладом пісенної творчості, яка втілює емоційну рефлексію національної мистецької спільноти в умовах війни. Загальний тон пісні – трагічно-ліричний, але домінує мотив надії та віри в перемогу. Варто зауважити, що у цій пісні відсутня гіпертрофована емоційність, характерна для інших довоєнних патріотичних творів, проте присутня щирість висловлювання та емоційна відкритість. Патріотична тема пісні резонує з колективними переживаннями нації, торкаючись найглибших емоційних шарів суспільної свідомості. Цей музичний твір стає не лише відображенням особистого досвіду митця, але й символом сучасної історії, яка твориться тут і зараз завдяки мужності та незламності народу України.

Пісня «Як ти?» рок-гурту «The Hard kiss» – це ще одна з тих пісень, написаних у перші місяці російсько-української війни. Автором тексту є солістка групи Ю. Саніна, співавторами музики – Ю. Саніна та гітарист гурту В. Бебко. Відеокліп до пісні опубліковано групою на їхньому офіційному каналі YouTube 12 квітня 2022 р. У коментарі до релізу Ю. Саніна опублікувала слова, які дають змогу зрозуміти ідею та задум композиції. Про те, що саме спонукало Юлію написати пісню, вона сказала так: «Місяць я не наважувалася сісти писати, мене охоплювала ненависть і лють. А потім я вирішила, що не зможу інакше пережити ці емоції, потрібно викричати цей біль» [13].

Композицію «Як ти?» за жанром можна визначити як історичну, адже вона передає сучасний історичний період російсько-української війни. Пісня починається зі звернення до Бога («Боже, залиш мені трохи сили»). Це є досить символічно, адже під час трагічних подій ми всі звертаємося до Господа з молитвами, надією та проханням залишити живими наших близьких. У двох куплетах пісні змальовано образ сильної героїні пісні, її відчуття війни, що триває: «мій холодний розум затоплює люті злива», «очі дитини моєї країни вмиють стали дорослими, а я стала скелею...». Запитання «Мамо, як ти?» у приспіві композиції є саме тими словами, які ми з початку війни говоримо своїм близьким кожного дня. За словами Юлії «Як ти» – це нове «я люблю тебе»: «У цих двох словах наша любов, турбота, переживання, страх. Найважливіше, щоб відповіли на дзвінок та повідомлення, лише тоді видихаєш» [13].

Композиція «Як ти?» гурту «The Hard kiss» є потужним прикладом сучасної української рок-музики, яка відображає емоційну напругу та трагізм, спричинені війною. Через драматичну мелодію та лірику пісня передає колективні переживання українців: біль, тривогу, гнів і, водночас, надію, незламну віру в перемогу. Цей твір символізує здатність пісенної творчості передавати глибокі емоційні стани, які переживають українці під час війни, та є виразом мистецької рефлексії її авторів на трагічні події. Композиція відображає не тільки емоцію переживання за життя рідних та близьких людей, але й силу духу та незламності українців, що робить її важливим елементом культурного опору та засобом емоційної підтримки для слухачів.

Яскравим прикладом мистецько-філософської рефлексії на воєнні події є пісня Т. Кароль «Вільні. Нескорені», написана нею влітку 2022 р. (прем'єра на YouTube 16 вересня 2022 р.). Цей твір втілює емоційно виразну рефлексію на сучасні історичні події, зокрема війну в Україні.

Для музичного аналізу даної пісні важливо розглянути її крізь призму культурної пам'яті, соціальної ідентичності та мистецького втілення національної травми. Через складні обставини війни люди проходять внутрішні трансформації, і музика стає одним із інструментів, які допомагають осмислити ці зміни. За словами співачки, центральна ідея пісні – «ідея звільнення від нав'язаних стереотипів минулого» [11]. Центральним мотивом у тексті пісні є тема трансформацій особистості та нації, спричинених сучасними трагічними подіями, яка відображає процес переосмислення національної ідентичності, що стає більш виразною та відчутною в умовах зовнішньої загрози.

Т. Кароль акцентує увагу на психологічних змінах («все можливо змінити»), які відбуваються з кожним індивідом («своє “Я” пробудити») та всім українським народом в цілому («ми будуємо нових себе»). Образи свободи і нескореності, що повторюються у тексті, символізують не лише прагнення до боротьби за зміни, але й глибокий процес особистісного та національного переродження («Ми руйнуємо рабство в собі»). Авторка пісні висловлює усвідомлення того, що попри всю жорстокість сучасної війни,

вона призведе до народження абсолютно нової нації («народжені ми в боротьбі») та формування нового типу громадянина-українця («народжений в боротьбі»). Текст пісні транслює ідею, що народ України проходить через етап внутрішнього перетворення, де цінності свободи, нескореності та єдності стають центральними елементами нового суспільного порядку. «Наш час настав, ми готові виборювати життя для вільної, непереможної країни та гордо нести свій прапор перемоги. Ця пісня, як мантра спротиву, нерв нескореності, символ неминучих змін!», – пише співачка у коментарі до відеокліпу в YouTube [11].

Таким чином, текст пісні є глибоко символічним і багатошаровим, адже за зовнішньою простотою слів ховаються складні емоційні та соціальні процеси. Мотив нескореності можна інтерпретувати як метафору духовної сили, що стає вирішальним чинником у формуванні нового, посттравматичного суспільного самовідчуття. Через символічний текст пісня втілює процеси глибинних змін у суспільній свідомості нації, яка «починає все по новому», тобто перегортає новітню сторінку своєї історії. Зміст пісні поєднує в собі як індивідуальну рефлексію артистки на сучасні події, так і колективний емоційний досвід народу, що змінюється. В той же час, музика пісні підтримує емоційну виразність, створює баланс між ліричною ніжністю та драматичною напругою.

Тож можна зробити висновок, що пісня Т. Кароль «Вільні. Нескорені» є емоційною реакцією та філософською рефлексією артистки у музичному образі на змінив суспільній свідомості під час воєнного стану.

Трохи в іншому емоційному ракурсі рефлексує на актуальні події в Україні композиція З. Огневич «Пташка». Прем'єра відеокліпу на пісню відбулась на платформі YouTube 25 червня 2024 р. Цей твір створено артисткою як саундтрек до українського фільму жахів «Конотопська відьма». Сюжет фільму оповідає про молоду жінку Олену, у минулому – відьму, яка вирішує залишити свою магичну спадщину, щоб розпочати спокійне життя поруч із коханим. Проте, коли її рідне місто Конотоп стає жертвою російського вторгнення, головна героїня змушена знову звернутися до темних сил і використати давню магію для помсти ворогам.

Текст пісні «Пташка» містить у собі сильні метафори, частина яких укорінена в українському фольклорі («ворог, наче ворон», «небо стало чорним»). Образ «птаха» часто асоціюється зі свободою, проте у контексті сучасної війни цей образ набуває нового значення – слово «пташка» стає метафорою для людини, яка прагне вирватися з умов обмежень і страху, але при цьому залишається нескореною. Так само слово «Пташка» асоціюється з позивним героїні сучасної війни Катерини Поліщук – української поетеси, акторки та парамедикині Нацгвардії України.

Так само заслуговує на увагу музичний аспект цієї пісенної композиції. Мелодична структура твору базується на мелодичних елементах українських фольклорних інтонацій (які доповнюються використанням народного інструменту колісної ліри в аранжуванні), що значно підсилює емоційний вплив музики. Використання народнопісенних мотивів активує архетипові елементи музичної пам'яті слухача, пробуджуючи глибинні культурні асоціації та підсвідоме емоційне резонування з традиційною українською музичною спадщиною. Використання фольклорних мотивів не лише підсилює емоційний вплив, але й створює місток між минулим і сучасним, звертаючись до глибинних пластів культурної ідентичності, що залишаються незмінними навіть у часи великих потрясінь.

Пісня «Пташка» ілюструє процес трансформації свідомості як окремої особистості, так і колективного національного духу. Музична експресія твору через символіку птаха розкриває ідею боротьби, відплати та прагнення до свободи. Вокальне виконання З. Огневич виступає як потужний засіб емоційної комунікації, як і в її попередніх роботах, зберігає здатність передавати складні почуття з винятковою точністю. Її вокал наповнений емоційною насиченістю, знаходить відгук у слухачів. Голос «пташки», що передає тонкі відтінки смутку, надії та непохитного прагнення до волі, створює враження, що музика стає виразником колективних почуттів народу України, відображаючи його глибинні почуття та внутрішню боротьбу. Ця пісня викликає роздуми про силу волі та внутрішню свободу, які є ключовими в умовах кризи.

Висновки. Через складні обставини війни українці переживають глибокі внутрішні трансформації, які зачіпають національну ідентичність, цінності та емоційний стан. У цей період музика набуває особливого значення: вона слугує не лише засобом самовираження, а й потужним інструментом єднання та підтримки. Пісня здатна відображати біль, надію та боротьбу, формуючи новий культурний наратив, що знаходить відгук у серцях слухачів і впливає на їхні емоції. Вона об'єднує суспільство навколо спільної мети і національної ідеї. Музика стає каналом для вивільнення емоцій – страху, болю, гніву, але й водночас, надії та рішучості. Вона сприяє формуванню колективної ідентичності та відображає актуальний емоційний стан суспільства.

Із початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р. пісенна творчість українських артистів почала відігравати ключову роль у процесі емоційної рефлексії, надаючи можливість як

митцям, так і слухачам за допомогою сприйняття музичних образів переосмислювати особистий і колективний емоційний досвід. Їхні пісні сприймаються як втілення сучасного стану українців через виразальну експресію образності, що реалізується засобами музичного розвитку.

Тривалий воєнний конфлікт створює нові умови для розвитку музичного мистецтва, стимулює пошук нових форм виразності та зміну жанрових і стилістичних рамок. Музика стає важливим засобом підтримки морального духу та формування емоційної стійкості, що може призвести до зростання жанрів патріотичної та протестної музики. З іншого боку, розвиток цифрових платформ і соціальних мереж сприяє розширенню аудиторії та глобальному поширенню пісенних творів, що відображають наш колективний емоційний досвід війни. Саме тому в подальшому на українську пісенну культуру очікує збільшення експериментальних і гібридних музичних форм, а також зростання уваги до митців, які створюють музику, пов'язану з сучасними соціально-політичними подіями.

Список використаної літератури

1. Балашова О. Як осмислюють війну в аудіовізуальному мистецтві. URL: <https://www.ukrainer.net/audiovizualne-mystetstvo-viyna/> (дата звернення: 10.09.2024).
2. Бережанський І. Каменських розповіла як зі сльозами на очах записувала пісню про війну. URL: <https://tsn.ua/ato/kamenskih-rozpovila-yak-zi-slozami-na-ochah-zapisuvala-pisnyu-pro-viynu-2013226.html> (дата звернення: 22.09.2024).
3. Даниленко В. Пісня як технологія в інформаційній війні. URL: <https://idpo.org.ua/articles/5444-pisnya-yak-tekhnologiya-v-informacijnij-vijni.html> (дата звернення: 15.09.2024).
4. Дзинглюк О. С., Гречиха В. А. Патріотична пісня як невід'ємний елемент національної свідомості українців. *Закарпатські філологічні студії*, 2021. Вип. 9. Т. 2. С. 118-123.
5. Дутчак В. Від музики Майдану до музики війни: український феномен. *The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic, and legal aspects*: Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2022. С. 716–725. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86>.
6. І музика може стати зброєю. Як українська лють під час війни перетворилася на пісню. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/i-muzyka-mozhe-staty-zbroyeiu-yak-ukrayinska-liut-pid-chas-viyny-peretvorylasia-na-pisniu/> (дата звернення: 02.09.2024).
7. Кравчук О., Кречко Н. Музичні рефлексії українських митців у період військового стану. *Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»*. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 63-66.
8. Мартиненко І., Королевська Т., Юр'єва К. Пісні війни: естафета крізь століття. *Методологія сучасних наукових досліджень* : зб. наук. пр. за результатами XVIII Міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. 300-річчю Г. С. Сковороди, Харків, 12–13 трав. 2022 р. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2022. С. 97–103.
9. Настя Каменських. «Я – Україна». Відеокліп. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ofspgP0cKbE&ab_channel=NKofficial (дата звернення: 22.09.2024).
10. Наталія Могилевська – Я кажу ні жохливій цій війні. Відеокліп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UF02wDTfeZA&rc=1> (дата звернення: 22.09.2024).
11. Тіна Кароль – Вільні. Нескорені. Відеокліп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tf2fF7Cub9A> (дата звернення: 20.09.2024).
12. Щербакова О. К., Щербаков Ю. В. Музичні рефлексії на трагічні події XX – XXI століть у творчості європейських та українських композиторів. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU*. Collective monograph. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”. 2020. P. 513–532.
13. The Hardkiss – Як ти? Відеокліп. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0P8QJ-x68PI&ab_channel=TheHARDKISS (дата звернення: 19.09.2024).
14. Zlata Ognevich – Пташка (Кліп). *Нотатки про українську музику*. URL: <https://notatky.com.ua/zlata-ognevich-ptashka/> (дата звернення: 28.09.2024).

References

1. Balashova O. Yak osmysliuiut viinu v audiovizualnomu mystetstvi. URL: <https://www.ukrainer.net/audiovizualne-mystetstvo-viyna/> (data zvernennia: 10.09.2024).
2. Berezhanskyi I. Kamenskykh rozpovila, yak zi slozamy na ochakh zapysuvala pisniu pro viinu. URL: <https://tsn.ua/ato/kamenskih-rozpovila-yak-zi-slozami-na-ochah-zapisuvala-pisnyu-pro-viynu-2013226.html>
3. Danylenko V. Pisnia yak tekhnolohiia v informatsiinii viini. URL: <https://idpo.org.ua/articles/5444-pisnya-yak-tekhnologiya-v-informacijnij-vijni.html> (data zvernennia: 15.09.2024)
4. Dzynhliuk O. S., Hrechykha V. A. Patriotychna pisnia yak nevid'iemnyi element natsionalnoi svidomosti ukrainsiv. *Zakarpatski filolohichni studii*. Vypusk 9. Tom 2. S. 118-123.
5. Dutchak V. Vid muzyky Maidanu do muzyky viiny: ukrainskyi fenomen. *The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic, and legal aspects*: Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2022. S. 716–725. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86>.

6. I muzyka mozhe staty zbroieiu. Yak ukrainska liut pid chas viiny peretvorylasia na pisniu. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/i-muzyka-mozhe-staty-zbroieiu-yak-ukrayinska-liut-pid-chas-viiny-peretvorylasia-na-pisniu/> (data zvernennia: 02.09.2024).

7. Kravchuk O., Krechko N. Muzychni refleksii ukrainskykh myttsiv u period viiskovoho stanu. *Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Muzyka v dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii»*. Kyiv : KNUKiM, 2022. S. 63-66.

8. Martynenko I., Korolevska T., Yurieva K. Pisniviiny: estafeta kriz stolittia. *Metodolohiia suchasnykh naukovykh doslidzhen* : zb. nauk. pr. Za rezultatamy Kh VIII Mizhnar. nauk.-prakt. konf., prysviach. 300-richchiu H. S. Skovorody, Kharkiv, 12–13 trav. 2022 r. Kharkiv : KhNPUim. H. S. Skovorody, 2022. S. 97–103.

9. Nastia Kamenskykh. «Ya – Ukraina». Videoklip. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ofspgP0cKbE&ab_channel=NKofficial (data zvernennia: 22.09.2024)

10. Nataliia Mohylevska – Ya kazhu ni zhakhlyvii tsii viini. Videoklip. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UF02wDTfeZA&uco=1> (data zvernennia: 22.09.2024).

11. Tina Karol – Vilni. Neskoreni. Videoklip. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tf2ff7Cub9A>.

12. Shcherbakova O. K., Shcherbakov Yu. V. Muzychni refleksii na trahichni podii XX – XXI stolit u tvorchosti yevropeyskykh ta ukrainskykh kompozytoriv. *Moder nculture studies andarthistory: anexperience of Ukraineand EU*. Collective monograph. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing». 2020. P. 513–532.

13. The Hardkiss – Yak ty? Videoklip. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0P8QJ-x68PI&ab_channel=TheHARDKISS (data zvernennia: 19.09.2024).

14. Zlata Ognevich – Ptashka (Klip). *Notatky pro ukrainsku muzyku*. URL: <https://notatky.com.ua/zlata-ognevich-ptashka/> (дата звернення: 28.09.2024).

SONG CREATIVITY OF UKRAINIAN ARTISTS DURING THE WAR PERIOD IN THE CONTEXT OF THE EMOTIONAL EXPRESSIVENESS OF ARTISTIC REFLECTION

Antypenko Yuliia – Lecturer of the Department of Musical Popular Art Communal Higher Educational Establishment Of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts», Kyiv, Ukraine.

Levko Veronika – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musical Popular Art Communal Higher Educational Establishment Of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts», Kyiv, Ukraine.

Musical art has always been an effective means of shaping collective consciousness through artistic forms of expression. *The topic of this study* is the song craft of contemporary Ukrainian pop performers during wartime, with particular attention to the emotional spectrum and artistic reflection. *The goal* is to analyze the ways in which wartime reality is artistically portrayed, and the means of musical reflection through which artists convey complex emotional states caused by war. *The research methodology* involves the use of analytical, empirical, and structural-typological methods to achieve the study's goals. *The scientific novelty* of the research lies in the fact that, for the first time, the works of modern Ukrainian songwriters have been analyzed in the context of how extreme circumstances influence artistic creativity and aesthetic expression. *Based on the results* of the study, it was concluded that, in the context of war, the pop song genre acquires special significance, serving the functions of emotional regulation and reflecting the collective sentiments of society through artistic reflection. *Further research* perspectives will allow for a deeper understanding of the role of the song genre as a means of cultural communication and social mobilization, as well as its impact on shaping national identity in the context of contemporary history.

Key words: Ukrainian music, pop music, Ukrainian pop music, war songs, artistic reflection, emotional imagery of music.

Надійшла до редакції 13.11.2024 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 008:7.78.03.004.77

КАТЕГОРИЗАЦІЯ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ : АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сергій Лазарєв – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри «Музичного мистецтва естради»,
Академія мистецтв ім. П. Чубинського Київ
<https://orcid.org/0000-0002-1259-7073>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.848>
sergio.mega.cts.records@gmail.com

Дане дослідження електронної музики присвячене аспектам систематизації її класифікації в перспективі модернізації системи категоризації музичних інтернет-платформ. Вивчаються стильові та підстильові категорії, позначені як «*genre*» та «*sub-genre*» на популярних міжнародних музичних платформах *Beatport*, *Traxsource* та *Music Worx*. Проведено порівняльний аналіз категорій і підкатегорій, у результаті виявлено їх подібності та відмінності. Проведено кількісну оцінку наявних музичних творів на платформах. Дослідження проілюстровано діаграмою, що демонструє відсоткове співвідношення кількості творів у категоріях на платформі *Traxsource*. Проведений аналіз дозволив зробити висновок про відсутність загальноприйнятої системи класифікації масової електронної музики. У результаті дослідження запропонована «*підсистема маркерів*» розпізнавання, яка буде більш орієнтована на індивідуальність та буде враховувати характер і емоційний стан, а також навігацію вебсайтом.

Ключові слова: масова культура, електронна музика, категоризація електронної музики, музичний стиль, музичні інтернет-платформи.

Актуальність проблеми. До вивчення різних аспектів буття електронної музики та її категоризації зверталися західні дослідники та вітчизняні вчені. Переважна більшість праць науковців присвячено академічній електронній музиці, вивченню творчості її авторів. Неакадемічна електронна музика у вітчизняній науці вивчена значно менше і потребує поглибленого дослідження, особливо в контексті її систематизації, категоризації та перспектив розвитку як феномену в цілому, так і окремих течій та напрямів.

У першій чверті XXI століття можемо спостерігати значний розвиток різноманітних напрямів музичного мистецтва. Не є виключенням і електронна музика. В динамічному розвитку технологій утворюється плідний ґрунт для появи нових стилів, їх інтеграції та диференціації. Процеси розгалуження і змішування течій відбуваються як в академічній, так і неакадемічній сферах. Остання, безперечно, кількісно домінує за обсягом і являє собою широкий спектр музичних стильових напрямів, представлений в зрізі наявних на спеціалізованих міжнародних музичних платформах (*Beatport*, *Traxsource*, *Music Worx* та ін.) у приголомшливій кількості – майже десяти мільйонів творів [4]¹ Значне поширення електронної музики в світі за перші 25 років XXI століття закономірно дозволяє прогнозувати її подальший активний розвиток. Серед основних критеріїв розгалуження і перехрестя стилів електронної музики зазначимо прояви впливу світової музичної індустрії, а саме стандартів, що диктують міжнародні музичні платформи. В цьому дослідженні з'ясуємо стан цих процесів і розглянемо можливі перспективи, враховуючи історію розвитку електронної музики та об'єктивні актуальні дані.

Виклад основного матеріалу дослідження. Академічна електронна музика, маючи столітню історію в Україні і понад сто п'ятдесят років історичного шляху в світовому масштабі, є джерелом надходження інновацій до широкого загалу і джерелом запозичень для авторів, які звертаються до масових напрямів, тяжіє здебільшого до різноманіття у жанровій системі. В стильовому ракурсі тут можемо зазначити індивідуальний авторський стиль композиторів, а саме стиль Штокхаузена, стиль Кейджа тощо. Разом із тим, буття академічної електронної музики в мистецькому, соціокультурному просторі не передбачає внутрішніх запозичень з огляду на відсутність прихильності до законів масової культури та схильності до масового тиражування, а також з огляду на недоцільність, пов'язану з втратою оригінальності. Отже, можемо констатувати стійкий джерельний музичний феномен з усталеною жанровою палітрою, при цьому завжди відкритий до інновацій. На відміну від академічного сектору, неакадемічна масова електронна музика демонструє широку стильову систему

і вельми обмежену жанрову мапу, «яка перебуває в процесі формування. Проте можна виділити такі усталені жанри, як «ремікс», «меш-ап», «ді-джей мікс»» [3; 122]. Беручи до уваги принципи маскульту, де превалюють закони ринку, конкуренція і отримання прибутку, спостерігаємо динамічний розвиток мережі стилів і підстилів, процеси їх розгалуження і змішування.

Як бачимо, класифікація музичних стилів постає актуальним питанням у сучасному мистецькому просторі галузі неакадемічної електронної музики. Історично саме початок XXI століття з розвинутою мережею інтернет, започаткуванням міжнародних музичних платформ і стрімким науково-технічним прогресом сучасної цифрової цивілізації можна вважати періодом, коли електронна масова музика показала стійке зростання і, як наслідок, загальне превалювання. Отже, зважаючи на історичний контекст, розглянемо базові напрями неакадемічної електронної музики з огляду на наступні періоди часу: предтечі та становлення (друга половина XX ст.), розвиток та домінування (початок XXI ст.). Саме останній період представляє найбільший інтерес для даного дослідження. Незважаючи на те, що кількість стилів постійно зростає, більшість дослідників неакадемічної електронної музики у вітчизняному науковому дискурсі віддають перевагу її умовному розподілу, виділяючи, переважно, до 10 основних стильових категорій. Так, український дослідник О. Бойко визначає, на його погляд, «провідні напрями танцювальної музики (передусім електронної)» [1; 112], серед яких: техно (*Techno*), брейкбїт (*Breakbeat*), електро (*Electro*), хаус (*House*), ейсид (*Acid*), транс (*Trance*), диско (*Disco*), індастріал (*Industrial*), хїп-хоп (*Hip-Hop*) (включаючи реп та *RnB*).

Західні дослідники пропонують тотожний погляд. *R. Snoman* розглядає вісім основних напрямів: хаус (*House*), транс (*Trance*), ю кей гереж (*UK Garage*), техно (*Techno*), хїп-хоп (реп) (*Hip-Hop (Rap)*), трїп-хоп (*Trip-Hop*), ембієнт (*Ambient/Chill-Out*) та драм-енд-бейс (*Drum-N-Bass*). *P. Kriss* виділяє п'ять основних течій: хаус/дїп хаус (*House/Deep House*), транс/апліфтінг транс (*Trance/Uplifting Trance*), техно (*Techno*), ембієнт (*Ambient*) та драм-енд-бейс (*Drum-N-Bass*) [7].

Міжнародні музичні платформи та незалежні інтернет-медіа демонструють ширший підхід у категоризації напрямів електронної музики. Так, вітчизняний мистецтвознавець А. Бондаренко, вивчаючи класифікацію неакадемічної електронної музики, серед інших спирається на відкриті електронні ресурси *Ishkur's Guide to Electronic Music* (<https://music.ishkur.com/>) та *Allmusicguide* (<https://www.allmusic.com/>) які представляють своє бачення розподілу такої музики на категорії [2]. Так, вебсайт *Ishkur's Guide to Electronic Music*, що має розважальний характер, виділяє 26 категорій, пов'язуючи їх на схемі за історичним принципом походження: бейс (*Bass*), брейкбїт (*Breakbeat*), даунтемпо (*Downtempo*), драм енд бейс (*Drum n Bass*), електро (*Electro*), ейсид (*Acid*), ембієнт (*Ambient*), євродиско (*Eurodisco*), європоп (*Europop*), євротранс (*Eurotrance*), євротреш (*Eurotrash*), гараж (*Garage*), хард-данс (*Hard Dance*), хардкор (*Hardcore*), хїп-хоп (*Hip Hop*), хаус (*House*), інтелїдгент денс м'юзїк (*IDM*), індастріал (*Industrial*), прогресив (*Progressive*), псай-транс (*Psy Trance*), тек-хаус (*Tech House*), техно (*Techno*), транс (*Trance*), урбан (*Urban*), чїл-аут (*Chill-Out*), чїптюн (*Chiptune*). Такий розподїл є доволї громїздким і включає межовї категорїї, вартї узагальнення. Таку категорїю як хард-денс (*Hard Dance*), можна віднести до хардкор (*hardcore*), а євротранс (*Eurotrance*), відповідно, можна віднести до категорїї транс (*Trance*). *Ishkur's Guide to Electronic Music* також містить категорїю європоп (*Europop*), що являє собою надто загальну збірну формацію. В свою чергу *Allmusicguide* демонструє лаконїчніший підхід і визначає 7 категорїй: даунтемпо (*Downtempo*), джангл (*Jungle*), драм енд бейс (*Drum'n'Bass*), експериментальна електронїка (*Experimental Electronic*), транс (*Trance*), техно (*Techno*), хаус (*House*).

Найбільш цікавий підхід у категоризації напрямів масової електронної музики демонструють комерційні вузькоспрямованї міжнародні музичні інтернет-платформи що спеціалїзуються саме на цїй музицї і в ракурсі класифїкацїї ще не були вивченї у наукових дослідженнях. Для чїткішого визначення власної позицїї зробимо аналіз палїтри напрямів, яку пропонують міжнародні музичні інтернет-ресурси *Beatport* (www.beatport.com), *Traxsource* (www.tracksources.com) та *Music Worx* (www.musicworx.com).

Так, *Beatport* виділяє тридцять три окремі категорїї, а саме: 140 / дїп дабстеп / грайм (140 / *Deep Dubstep / Grime*); афро хаус (*Afro House*); Амапїано (*Amapiano*); бас / клаб (*Bass / Club*); бас хаус (*Bass House*); брейкс / брейкбїт / юкеї бейс (*Breaks / Breakbeat / UK Bass*); денс / електро поп (*Dance / Electro Pop*); дїп хаус (*Deep House*); дїджей тулз (*DJ Tools*); драм енд бейс (*Drum & Bass*); (*Dubstep*); електро (класїк, детройт, модерн) (*Electro (Classic, Detroit, Modern)*); електронїка (*Electronica*); фанкї хаус (*Funky House*); хард денс / хардкор / нео рейв (*Hard Dance / Hardcore / Neo Rave*); хард техно (*Hard Techno*); хаус (*House*); інді денс (*Indie Dance*); джекїн хаус (*Jacking House*); мейнстедж (*Mainstage*); мелодїк хаус & техно (*Melodic House & Techno*); мінімал / дїп тек (*Minimal / Deep Tech*); ню диско / диско (*Nu Disco / Disco*); органїк хаус / даунтемпо (*Organic House / Downtempo*); прогресив хаус (*Progressive House*); псай транс (*Psy-Trance*); тек хаус (*Tech House*); техно (пїк тайм / драйвїн) (*Techno (Peak Time / Driving)*); техно (роу / дїп / хїпнотїк) (*Techno (Raw / Deep / Hypnotic)*); треп / вейв (*Trap / Wave*); юкеї гереж / бейслайн (*UK Garage / Bassline*).

Tracksource визначає двадцять шість категорій: хаус (House); діп хаус (Deep House); соулфул хаус (Soulful House); гараж (Garage); афро хаус (Afro House); ню диско / інді денс (Nu Disco / Indie Dance); джекін хаус (Jacking House); тек хаус (Tech House); техно (Techno); класік хаус (Classic House); соул / фанк / диско (Soul / Funk / Disco); афро / латін / бразиліан (Afro / Latin / Brazilian); мелодик / прогресив хаус (Melodic / Progressive House); мінімал / діп тек (Minimal / Deep Tech); лаунж / чіл аут (Lounge / Chill Out); електроніка (Electronica); брокен біт / ню джаз (Broken Beat / Nu-Jazz); електро хаус (Electro House); лефтфілд (Leftfield); ар енд бі / хіп хоп (R&B / Hip Hop); стемз (STEMS); саундз (Sounds), семплз & лупс (Samples & Loops); діджей тулз (DJ Tools); акапела (Acapella); бітс (Beats); ефікsez (Efx).

Платформа Music Worx пропонує розподіл на тридцять чотири основні категорії: афро хаус (Afro House); амапіано (Amapiano); бейс хаус (Bass House); біг рум (Big Room); брейкс / брейкбіт (Breaks – Breakbeat); чіл хаус (Chill House); денс (Dance); діп хаус (Deep House); діджей тулз (DJ Tools); драм н бейс (Drum N Bass – Dubstep); електро (Electro); електро хаус (Electro House); електроніка (Electronica); ф'юче хаус (Future House); хардкор (Hardcore); хіп-хоп (Hip-Hop); хаус (House); хаус – даунтемпо (House – Downtempo); хаус – соулфул & вокал (House – Soulful & Vocal); хаус – трайбал (House – Tribal); інді денс – ню диско (Indie Dance – Nu Disco); джекін хаус (Jacking House); латін (Latin); лофай (LoFi); мелодік хаус – тек (Melodic House – Tech); мінімал (Minimal); ар енд бі (R&B); техно – діп (Techno – Deep); техно – рейв (Techno – Rave); транс (Trance); транс – псай транс (Trance – Psy Trance).

Така кількість і різноманіття напрямів виправдана попитом користувачів платформ та обумовлена їх вузькою спеціалізацією. Платформи чутливо реагують на процеси утворення нових стилів і підстилів та виділяють окреме місце кожній категорії у разі її достатньої затребуваності. Зазначені платформи сфокусовані на роботі з ді-джеями, які є основними носіями та розповсюджувачами електронної музики масового зразку. Саме ді-джеї є ланкою, яка зв'язує названі вище платформи з аудиторією, вони напряму контактують з кінцевими споживачами і, таким чином, безпосередньо впливають на популярність тих або інших музичних стилів і течій. Цей зв'язок також зумовив появу дуже специфічних категорій: *STEMS; Sounds, Samples & Loops; DJ Tools; Acapella; Beats; Efx* (виділені в таблиці 1 сірим кольором). Наведені категорії не є стильовими, вони містять допоміжні складові у роботі ді-джеїв на сцені або можуть бути використані у студійній роботі музичних продюсерів.

Повертаючись до аналізу наведених даних зазначимо, що платформи, базуючись на комерційному підході, виділили в окремі категорії деякі підстили та нестильові формації. Для зручнішого наочного порівняння, представлені на усіх трьох платформах категорії наведені у таблиці (див. таблицю 1), де також застосований їх розподіл на 8 базових стилів: хіп-хоп (*Hip-Hop*), хаус (*House*), техно (*Techno*), транс (*Trance*), хардкор (*Hardcore*), брейкбіт (*Breakbeat*), даб (*Dub*), та ембієнт (*Ambient*) [3].

Таблиця 1.

	Beatport	Tracksource	Music Worx
House	Afro House; Amapiano; Bass House; Deep House; Funky House; House; Jacking House; Organic House/Downtempo; Mainstage; Melodic House; Nu Disco/Disco; Progressive House; Tech House; UK Garage/Bassline.	Afro House; Afro / Latin / Brazilian; Classic House; Dance/Electro Pop; Deep House; House; Jacking House; Electro House; Leftfield; Melodic House/ Progressive Soulful House; Disco; Garage.	Afro House; Amapiano; Bass House; Big Room; Chill House; Dance; Future House; House; House – Tribal; Melodic House; House – Soulful & Vocal; die Dance – Nu Disco.
Techno	Melodic Techno; Minimal / Deep Tech; Techno (Peak Time / Driving); Techno (Raw / Deep / Hypnotic).	Techno; Minimal / Deep Tech.	Melodic Tech; Techno – Deep; Techno – Rave; Minimal.
Trance	Psy-Trance; Trance (Main Floor); Trance (Raw / Deep / Hypnotic).	-	Psy Trance; Trance.
Hardcore	Hard Dance / Hardcore / Neo Rave; Hard Techno.	-	ardcore – Hard Dance.

Hip-Hop	Trap / Wave	R&B / Hip Hop; Soul / Funk.	Hip-Hop; R&B.
Breakbeat	Electro (Classic, Detroit, Modern); Bass / Club; Breaks / Breakbeat / UK Bass; Drum & Bass.	Broken Beat / Nu-Jazz.	Breaks – Breakbeat; Drum N Bass.
Ambient	Electronica.	Lounge / Chill Out; Electronica.	Electronica; LoFi.
Dub	140 / Deep Dubstep / Grime; Dubstep.	-	Dubstep.
DJ Tools	DJ Tools.	STEMS; Sounds, Samples & Loops; DJ Tools; Acapella; Beats; Efx.	DJ Tools.

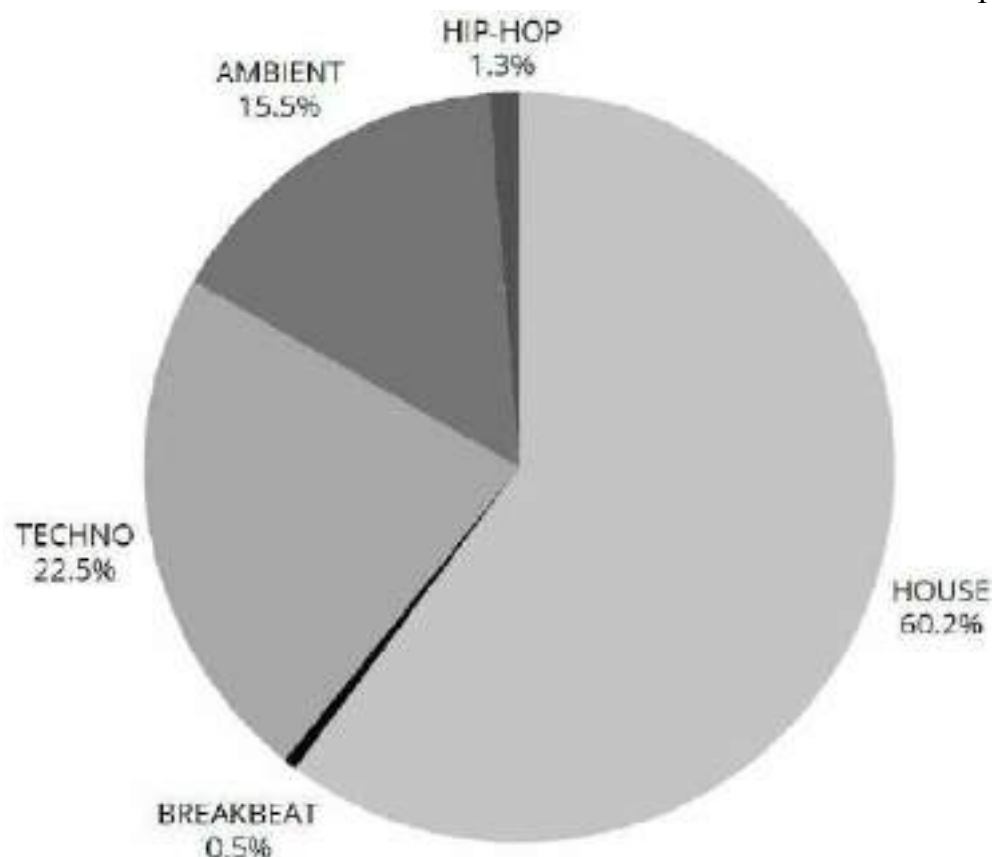
Як бачимо, усі стильові категорії, використані платформами, закономірно укладаються в стильову схему з восьми базових категорій, запропоновану нами раніше в дослідженні «Електронна музика як соціокультурне явище (друга пол. XX – поч. XXI століть)». Проте, очевидно що кожна з платформ адаптувала назви категорій індивідуально, у відповідності з потребами і запитами споживацької аудиторії. Найбільш розвинено на усіх платформах представлена стильова категорія «хаус» (*House*). Так, *Beatport* виділяє сімнадцять, на *Tracksource* запропонована така сама кількість, а *Music Worx* визначає тринадцять підстильових категорій. Для розмежування стильової категорії «техно» *Beatport* визначає чотири основні підгрупи, які розподіляє на десять підстильових категорій, *Tracksource* виділяє лише три, а *Music Worx* чотири підстиля. В той самий час *Tracksource* повністю відмовляється від представлення стилів «транс», «хардкор» і «даб» у будь-яких стильових або підстильових виразах, на відміну від *Beatport* та *Music Worx*, які пропонують незначну, у порівнянні з розглянутими вище категоріями, кількість підстилів. Відповідно, «транс» представлений і на *Beatport*, і на *Music Worx* двома однаковими підстилями; «хардкор» визначений на *Beatport* у двох основних і чотирьох підпорядкованих категоріях, *Music Worx* тут виділяє лише дві; категорія «даб» має на *Beatport* чотири підстильові ніші, тоді як на *Music Worx* зазначено лише один підстиль. Категорія «хіп-хоп» на *Beatport* фактично відсутня, з огляду на те, що цей ресурс відділив окремий вебсайт для цього стилю, отже, тут можемо лише зазначити присутність андеграундних підстилів хіп-хоп: треп (*Trap*) та вейв (*Wave*). *Tracksource* пропонує чотири, а *Music Worx* два підстиля для категорії «хіп-хоп». Підстилі категорії «*Breakbeat*», що базуються на ламаних ритмах, досить широко представлені на *Beatport*, у кількості десяти, на відміну від *Tracksource* та *Music Worx*, які виділили для них лише по дві підстильові ніші. Схожа для усіх трьох платформ картина складається для категорії «ембієнт», тут *Beatport* виділяє лише один, а *Tracksource* та *Music Worx* по два підстиля.

Проведений аналіз виявив відсутність на досліджуваних платформах деяких стильових категорій, які представляють інтерес у науковому ракурсі та мають достатньо широку аудиторію, серед яких ейсид (*Acid*), аптемпо (*Uptempo*), ейтбіт (*8Bit*) та ін. Також усі три наведені платформи нехтують деякими часто вживаними уточнювальними префіксами, які вказують на емоційні ознаки або характер стилю та могли б визначати певні сегменти споживацької аудиторії і, таким чином, впливати на її інтерес, а саме: темний (*Dark*), м'який (*Soft*), атмосферний (*Atmospheric*), меланхолійний (*Melancholic*) тощо. При цьому збільшення кількості підстильових категорій на платформах, очевидно, не вирішить маркетингових завдань, а навіть навпаки, зробить більш громіздкою стильову схему сайтів.

Як видно з порівняння наведених прикладів, усталена універсальна стильова схема на даний час відсутня; таке становище вимагає удосконалення як у визначенні кількості категорій, так і в їх узагальненні, а також вказує на потребу уточнення термінологічного апарату. Для визначення досліджуваного феномену загалом, на нашу думку буде точнішим термін «масова електронна музика» [3]. Він указує на приналежність і тісний зв'язок явища з масовою культурою, його спрямованість на масового споживача і позначає його підпорядкованість законам маскульту. Спираючись на проведений аналіз співвідношення категорій на платформі *Beatport* зазначимо, що найбільше розгалуження підстильових течій можна спостерігати у найпопулярніших і найбільш розвинених категоріях («хаус», «техно», «брейкбіт»). У той же час стильові схеми платформ *Tracksource* та *Music Worx* демонструють найбільшу розгалуженість лише в категорії «хаус». Тоді як деякі традиційні категорії, будучи на даний час не такими популярними, навпаки демонструють згортання до одної («даб») або трьох («транс») виділених платформами підстильових ніш. Цікава картина складається у разі застосування принципу узагальнення і кількісного порівняння наявності композицій в усіх стильових категоріях, представлених на спеціалізованих музичних платформах.

Рисунок 1 ілюструє співвідношення кількості наявних творів у стильових категоріях на платформі *Tracksource* у процентному еквіваленті.

Рисунок 1.



Таблиця 2 демонструє кількісний зріз² творів у кожному з підстилів на платформі *Tracksource* в ракурсі узагальнення³, запропонованих нами раніше категорій.

Таблиця 2.

House	717850	House	3005110
Deep House	583770		
Soulful House	116320		
Garage	18910		
Afro House	54580		
Nu Disco / Indie Dance	198930		
Jacking House	67090		
Tech House	612500		
Classic House	37280		
Disco	21360		
Afro / Latin / Brazilian	34570		
Melodic / Progressive House	403710		
Electro House	103730		
Leftfield	34510		
Techno	847980	Techno	1122280
Minimal / Deep Tech	274300	Ambient	772030
Lounge / Chill Out	236870		
Electronica	535160	Breakbeat	27420
Broken Beat / Nu-Jazz	27420		
R&B / Hip Hop	21770	Hip Hop	64500
Soul / Funk	42733		

Зазначимо також використання платформами нестильових категорій, що вказує на певні перспективи розвитку і можливість налаштування системи точніше під користувача, а також на наявність умов для додаткових вимірів досліджуваного феномену. В цьому контексті слід згадати також підхід з

розподілу принципів класифікації масової електронної музики на музичні та немусичні, запропонований нами в попередніх дослідженнях, реалізований у надстильових і наджанрових ознаках [3]. Серед інших варта уваги спроба А. Бондаренка щодо поділу неакадемічної електронної музики на танцювальну (*Techno, House, Trance, Drum 'n' Bass* та ін.) і нетанцювальну (*ambient* та його різновиди, *Industrial, IDM* тощо) [2]. Незважаючи на важливість зазначених спостережень для загального вивчення феномену масової електронної музики, вони не є впливовими чинниками для даного дослідження. Головними тут ми вважаємо маркетингові аспекти, продиктовані глобальною музичною індустрією і, відповідно, масовою культурою та її законами. Цікавий ракурс щодо відповідності вибору музичних творів рисам особистості, запропонований вченими кембриджського та стенфордського університетів. У своїй сумісній праці дослідники фокусують увагу на індивідуальних факторах [5], що цілком співвідноситься з нашим поглядом на індивідуалізацію масової культури і відповідає напряду нашого дослідження.

Підсумовуючи результати проведеної аналітичної роботи, зазначимо, що процеси розгалуження і змішування течій масової електронної музики продиктовані здебільшого попитом споживацької аудиторії. Фундаментальним чинником таких процесів є розвинена масова культура. Особливої уваги потребує недосконалість існуючої системи категоризації масової електронної музики на міжнародних музичних платформах, де головує практичне застосування. На необхідність модернізації системи класифікації вказують розбіжності в категоризації стильових та підстильових напрямів на спеціалізованих вебсайтах (*Beatport, Traxsource, Music Worx*), вивчених у цьому дослідженні. На нашу думку, таким рішенням може стати введення додаткової «*підсистеми маркерів*», вбудованої в пошукову систему платформ. Така форма категоризації спроможна враховувати не виключно стильові ознаки, а також емоційні ознаки (*Melancholic, Happy* тощо), ознаки характеру (*Atmospheric, Dark* тощо) та приналежність до певних культур (*Afro, Latin, Brazilian, Tribal*). Запропонована модель допоможе звужити кількість основних стильових течій, не нехтуючи при цьому важливими підстильовими категоріями. Навіть навпаки, такий підхід може уточнити підстильову категорію індивідуально в кожному окремому випадку, що може вплинути на вибір слухача і таким чином розширити коло зв'язків платформи з аудиторією. Так, у разі використання 10 основних стильових категорій та 10 маркерів, уже отримуємо 100 можливих варіантів підстильових категорій, навіть додавання лише одного маркера (наприклад: стильова категорія «техно» з додаванням маркера «дарк» (*Techno – Dark*)), у декілька разів перевищує точність існуючого розподілу. Тоді як при необхідності можуть бути використані декілька маркерів одночасно (наприклад: стильова категорія «хаус» із додаванням маркерів «латін», «меланхолік», «софт» (*House – Latin, Melancholic, Soft*)), що вказує на великий потенціал моделі. Такий підхід створює значно гнучкішу конструкцію стильової категоризації і може бути застосований не виключно на спеціалізованих платформах, але й на музичних платформах із широким форматом, як *Spotify, Apple Music* тощо. У разі втілення «*підсистеми маркерів*» саме платформами, загальна система категоризації виключатиме суб'єктивність⁴ на рівні розподілення за основними і підпорядкованими категоріями. Відповідно, «*підсистема маркерів*» може бути впливовим інструментом у зв'язках з аудиторією для музичних інтернет-платформ в динаміці науково технічного прогресу і розвитку віртуалізації світового суспільства. Необхідність систематизації набуває особливої актуальності, з врахуванням значної кількості, понад ста тисяч музичних творів, які щоденно додаються правовласникам і авторами на музичні платформи для подальшого розповсюдження [6]. Ракурс, запропонований нами, є ще одним кроком в академізації явища масової електронної музики і в той же час є пропозицією удосконалення існуючої системи на практиці. Цей підхід розширює погляд на класифікацію феномену масової електронної музики, відкриває шляхи для нових пошуків і може стати плідним ґрунтом для подальших досліджень.

Примітки:

¹ Для порівняння, міжнародні музичні платформи *Apple Music* та *Spotify* містять від п'ятдесяти до ста мільйонів творів у загальній кількості в усіх стильових категоріях.

² Дані отримано з відкритого джерела на сайті *www.tracksourc.com* 3 грудня 2024 року.

³ З метою отримання точніших результатів в процесі узагальнення підстильову категорію *Soul / Funk / Disco* в таблиці 2 розподілено пропорційно у дві відповідні категорії.

⁴ На відміну від інтернет-платформи *Bandcamp*, яка дозволяє використання «тегів» за вибором авторів та правовласників.

Список використаної літератури

1. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. акад. наук України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ. 2017. 215 с.
2. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. миств.: 26.00.01 / Нац. ун-т культури і мистецтв. Київ. 2021. 293 с.

3. Лазарєв С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина XX – початок XXI століть) : дис. ... канд. миств. : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.
4. Beatport: 16 years in numbers : Denver, 2020. URL: <https://www.beatportal.com/articles/375690-beatport-16-years-in-numbers> (Last accessed: 05.12.2024).
5. Greenberg D. M., Kosinski M., Stillwell D. J., Monteiro B. L., Levitin D. J., Rentfrow P. J. The Song is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality. *Social Psychological and Personality Science*. Thousand Oaks. 2016. Vol. 7. No 6. P. 597–605.
6. Ingham T. Why Ingesting 100.000 Tracks a Day May Not Prove Sustainable For Spotify's Business in the Long-Term. *Music Business Worldwide* : London, 2022. URL: <https://www.musicbusinessworldwide.com/ingesting-100000-tracks-a-day-may-not-prove-sustainable-for-spotifys/> (Last accessed: 07.12.2024).
7. Snoman R. *The Dance Music Manual*. First Edition. Burlington : Focal Press, Published by Elsevier Ltd., 2009. 509 p.

References

1. Boiko O. M. *Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Nats. akad. nauk Ukrainy; Inst. mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho*. Kyiv. 2017. 215 s.
2. Bondarenko A. I. *Elektronna muzyka v Ukraini ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolittia : dys. ... kand. myst.: 26.00.01 / Nats. un-t kultury i mystetstv*. Kyiv. 2021. 293 s.
3. Lazariiev S. H. *Elektronna muzyka yak sotsiolokulturne yavyshe (druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia) : dys. ... kand. myst. : 26.00.01 / Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2018. 241 s.
4. Beatport: 16 years in numbers : Denver, 2020. URL: <https://www.beatportal.com/articles/375690-beatport-16-years-in-numbers> (Last accessed: 05.12.2024).
5. Greenberg D. M., Kosinski M., Stillwell D. J., Monteiro B. L., Levitin D. J., Rentfrow P. J. The Song is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality. *Social Psychological and Personality Science*. Thousand Oaks. 2016. Vol. 7. No 6. P. 597–605.
6. Ingham T. Why Ingesting 100.000 Tracks a Day May Not Prove Sustainable For Spotify's Business in the Long-Term. *Music Business Worldwide* : London, 2022. URL: <https://www.musicbusinessworldwide.com/ingesting-100000-tracks-a-day-may-not-prove-sustainable-for-spotifys/> (Last accessed: 07.12.2024).
7. Snoman R. *The Dance Music Manual*. First Edition. Burlington : Focal Press, Published by Elsevier Ltd., 2009. 509 p.

UDC 008:7.78.03.004.77

CTRONIC MUSIC CATEGORIZATION : ANALYSIS OF MODERN APPROACHES AND RESEARCH PROSPECTS

Lazarev Serhii. – PhD in Study of Art, Associate professor of the department «Musical Art of Estrada»
Pavlo Chubynskiy Academy of Arts. Kyiv

This research of electronic music is dedicated to the aspects of systematization of its classification in prospect of internet musical platforms categorization system modernization. Style and sub-style categories, which are designated as «genre» and «sub-genre» on popular international music platforms Beatport, Traxsource and Music Worx were studied. The comparative analysis of categories and sub-categories was carried out, as a result their similarities and differences are identified. The quantitative assessment of the existent musical works on the platforms was made. For the analysis, accurate current data has been collected, which are presented in the tables for clarity. The research is illustrated with the diagram demonstrated the percentage ratio of the musical pieces in categories on the musical internet-platform Traxsource. The terminology, effective for both academic and non-academic spheres, has been clarified. It has been found that the fundamental factor influencing the development of the phenomenon of the mass electronic music is the mass culture. Among the main factors of branching and merging of the stylistic directions of the mass electronic music, the standards of the music industry and the demand of the user audience has been identified. The analysis carried out, allowed us to conclude that there is no generally accepted system of the electronic mass music categorization. As the result of the research the «*sub-system of recognition markers*» that will be much more focused on individuality was suggested. It will count the character and the emotional state as well as the website navigation. This study expands the view on the classification of modern mass electronic music, opens up the ways for the new searches and creates the basis for further research of the phenomenon.

Key words: mass culture, electronic music, categorization of electronic music, style, musical internet-platforms.

Надійшла до редакції 24.11.2024 р.

**ПОКРАЩАННЯ УМОВ ЗВУЧАННЯ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ У КОНЦЕРТНИХ ЗАЛАХ
ІСТОРИКО-РЕЛІГІЙНИХ СПОРУД (на прикладі Будинку органної та камерної музики м. Львова)**

Олександр Войтович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри джазу та популярної музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<http://orcid.org/0000-0001-9885-7173>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.849>
alex60voitick@gmail.com

Йдеться про використання історичної будівлі костелу св. Марії Магдалени як концертної зали. Тепер це Будинок органної та камерної музики м. Львова, де в концертній залі була проведена корекція акустичного середовища з метою покращання умов звучання різножанрової музики. Для встановлення результатів застосовано більш розширену методологію дослідження акустики даної концертної зали яка ґрунтується на об'єктивних акустичних параметрах та суб'єктивній оцінці за допомогою критеріїв встановленого зразка. Проведено акустичні вимірювання та оцінку звучання музичних колективів. Для суб'єктивної оцінки запропоновано оригінальний дизайн анкети. Окреслено період досліджень. Проведено прослуховування музичного матеріалу шляхом відвідування концертів різнопланових жанрів. Відібрано учасників для прослуховування музичних колективів. Проведено систематизацію результатів дослідження. Дано експертну оцінку акустики концертної зали до і після акустичної корекції. Запропоновано рекомендації щодо жанрового наповнення концертного репертуару. Накреслено нові напрями досліджень.

Ключові слова: акустика, концертна зала, об'єктивні параметри, суб'єктивні критерії, анкета.

Постановка проблеми. Протягом історії архітектура християнської церкви пройшла еволюцію форм на основі літургії та виконуваних заходів у межах богослужіння. Перехід від Романського до Готики, наприклад, – це зміни, спрямовані на міське життя і народження університетів та великих соборів. Собор задуманий не лише для літургійного богослужіння, але також як місце святкування та масове представництво різних соціальних прошарків населення.

Концертна зала Будинку органної та камерної музики знаходиться у колишньому римо-католицькому костелі св. Марії Магдалини. Він збудований на початку XVII ст., на пагорбі, з видом на місто, на злитті вулиць Сікстинської та Сапіги¹. Попередня будівля – це сьогодинішній вівар, подовжений, багатокутний, з великими вікнами на південь [25].

У 1932 (1933) р. тут встановлено виготовлений у Чехії орган відомою чеською компанією «Gebrüder Rieger», найбільший на території України. Орган складався з двох частин. Друга частина, так званий Fernwerk, розташовувався на протилежному від хорів боці, у вежі на другому поверсі. Fernwerk мав окремий мануал та використовувався під час супроводу хору. В радянський період у будинку певний час була навіть спортивна зала та студентський клуб (у 1962 році приміщення передали Львівській Політехніці). Тут проводилися музичні і спортивні заходи, розважальні, танцювальні вечори, а наприкінці 1960-х рр. будівлю пристосовано під органну залу Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. У 1979 році почався процес реконструкції приміщення Органної зали, що передбачав розгорнуте реставраційне завдання, де планувалася капітальна реконструкція архітектурного ансамблю (пам'ятки архітектури XVII ст.) «під концертну залу з перспективним використанням зали як для потреб консерваторії, так і загальноміських культурних потреб». Ці плани частково вдалось виконати. Планувалось, що нормальна завантаженість зали повинна складати приблизно 500 слухачів, натомість склала 380. Черговий ремонт проведений 1992 року. У 2018 році завдяки фінансуванню з бюджету міста та різноманітних фондів проведено ремонт фойє. У 2021 році завершена акустична корекція концертної зали та реконструкція сцени.

Тепер Будинок органної та камерної музики веде розмаїту концертну діяльність. Окрім цього, від 1998 р. тут відбуваються римо-католицькі богослужіння².

Акустичні властивості замкнутих приміщень, зокрема концертних залів, характеризуються об'єктивними акустичними параметрами. Акустичні характеристики безпосередньо залежать від розміру і форми приміщення, його абсорбції, матеріалів стін, стелі і сцени, типу стільців тощо. Також вони залежать від наявності колон, ніш, лоджій, статуй на верхніх бічних стінах і дрібномасштабного орнаменту на бічних стінах і стелі. Об'єктивні акустичні параметри включають RT, EDT, C₈₀, D, G, IACC, BR, Br, LF, ITDG, ST(sp) [6], [9], [10], [11], [12].

І, як уже згадувалось у наших попередніх дослідженнях, одних об'єктивних акустичних параметрів недостатньо для характеристики акустичних властивостей концертних залів, тому для повної характеристики акустики вченими дослідниками були запропоновані ще і методи суб'єктивного оцінювання. Зокрема, ця проблема розглядається в статтях Л. Беранека, М. Барона, Т. Хайдака [7], [8], [13], [15], [26].

У даному випадку потрібно перевірити застосування методології повної оцінки акустичних

властивостей концертних зал історико-релігійних споруд до і після реконструкції.

Мета дослідження – встановити покращання умов звучання музичних колективів шляхом застосування комплексної методики акустичних досліджень концертних зал, що проходили реконструкцію на протязі історичних періодів.

Методологія дослідження. В статті дослідження базуються на вивченні досягнень учених-акустиків, а також такі методи: аналітичний – у вивченні наукової літератури; теоретичний – для визначення спеціальної термінології, опису явищ, що мають місце під час проведення досліджень, параметрів за якими здійснюється оцінка; емпіричний – при прослуховуванні музичних колективів у концертній залі з подальшою експертною оцінкою результатів. Компаративний – у процесі порівняння результатів досліджень; методи аналізу і синтезу – для опрацювання результатів дослідження, а також метод інтерв'ювання – для отримання інформації від музикантів та активних слухачів.

Методику суб'єктивної оцінки за допомогою критеріїв встановленого зразка застосовано для систематизації результатів дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі запропонувати оригінальну методологію дослідження, яка базується на методі повного акустичного дослідження, до концертних зал історико-релігійних споруд, що пройшли реконструкцію.

Огляд останніх досліджень та публікацій. У дослідженні використано праці з психоакустики, де розглядається методика суб'єктивної оцінки звучання музики Дж. Ангус (J. Angus), Дж. Блаурт (J. Blauert), Д. Говард (D. Howard), Д. Редерер (J. Roederer), Е. Цвікер (E. Zwicker) та ін.); в окремих з них акцентується зв'язок суб'єктивних критеріїв оцінки якості звучання музики та об'єктивних властивостей концертних зал (М. Баррона (M. Barron), Л. Беранек (L. Beranek), А. Хайдака (A. T. Hidaka), М. Шредер (M. Schroeder) та ін.). Вагомий внесок в сферу суб'єктивного сприйняття зробили Л. Беранек [9], [10], [11], [12] М. Баррон [6], [7]. Акустичні дослідження концертних зал належать Т. Камісінському [22], [23] та Р. Кінашу [24], [25]. Утім ця проблематика, зважаючи на нові технічні можливості, є невичерпною.

Виклад матеріалу дослідження. Залу умовно поділяється на дві частини з двома сценами (одна справжня, основна з органом, друга – вівтарна частина, де іноді проводяться концерти). Перша частина, що примикає до справжньої сцени, має форму чотирикутника та є більшою за розмірами. Друга – менша і вужча, є продовженням першої. Під час концертів на сцені вівтар костелу, зазвичай, закритий завісою.



Концертна зала Будинку органної та камерної музики

Геометричні розміри концертної зали становлять:

L(м)	B(м)	H(м)	L(м)	H(м)	S(м ²)	S(м ²)	V(м ³)	V(м ³)	N
партер	партер	партер	сцена	сцена	партер	сцена	Партер	сцена	Кл.мсп.
35,15	19,24	22	11,40	21	714,4	84,66	15716,8	1777,8	380

Таблиця 1. Геометричні розміри та кількість місць, де L(м) – довжина, B(м) – ширина, H(м) – висота, S(м²) – площа, V(м³) – об'єм, N – кількість місць

Стеля: вигнута форма; майже 2 см штукатурки; по обидві сторони і поруч із люстрами – дрібномасштабний орнамент. *Бічні стіни*: мармурові плити висотою 3 м від підлоги – в меншій частині зали та колони – у більшій. У цій частині зали мармурові плити на бічних стінах мають висоту 1,5 м. Вище мармурової кладки – штукатурка. *Задня стіна* має форму рівнобедреної трапеції, але переважно – це завіса, що закриває вівтар. *Підлога*: пресовані та поліровані кам'яні плити. *Сцена*: у глибині (позаду) органні труби і троє дверей. *Сценічна підлога*: дерев'яні дошки. *Глядацькі місця*: тверді, не розділені з рухомими спинками, які можна повертати залежно від того, яка сцена використовується. *Сцена основна*: піднята відносно рівня партеру на висоту 1,2 м. Матеріал: дубові дошки. По обидві сторони глядацьких місць – колони.

На замовлення адміністрації Будинку органної та камерної музики проведено реконструкцію концертної зали та акустичну корекцію, спрямовану на покращання умов звучання музики різнопланових жанрів. На жаль, сучасний ринок диктує свої умови гастрольної адекватності. Тому ставилась конкретна задача – зменшення часу реверберації і, як наслідок, покращання усіх суб'єктивних параметрів сприйняття музичного матеріалу. Переслідувалась мета мінімального втручання в архітектурні особливості даної сакральної споруди.

Для зменшення часу реверберації застосовані акустичні поглиначі, розміщені таким чином, щоб мінімально вносити зміни в архітектуру сакральної споруди. Для кращого візуального сприйняття глядачами виконавців сцена опущена на 50 см., що, в свою чергу, вплинуло на краще сприйняття звучання від сидячих на сцені музикантів, особливо в ближніх рядах.

Для порівняння акустичних умов звучання музики до і після реконструкції 2021 року були проведені акустичні вимірювання концертної зали.

Об'єктивні акустичні параметри отримані з імпульсної перехідної характеристики (реакція зали на одиничний звуковий імпульс при нульових початкових умовах, тобто в повній тиші) і відповідають рекомендаціям та вимогам, зазначеним у стандарті ISO 3382 -2009³. Це такі параметри: час реверберації RT , час ранніх відбиттів EDT , величина басу BR , прозорість або коефіцієнт високих частот B_r , музична розбірливість C_{80} , чіткість D , сила звуку G , рівень бічної енергії (відчуття об'ємності) LF_{E4} , коефіцієнт внутрішньослухової крос-кореляції (відчуття ширини звучання музичного колективу) $IACC_{E3}$, і параметр, що оцінює рівень акустичного комфорту на сцені (підтримка звучання) $ST_{(SP)}$ (план зали показаний на рис. 1).

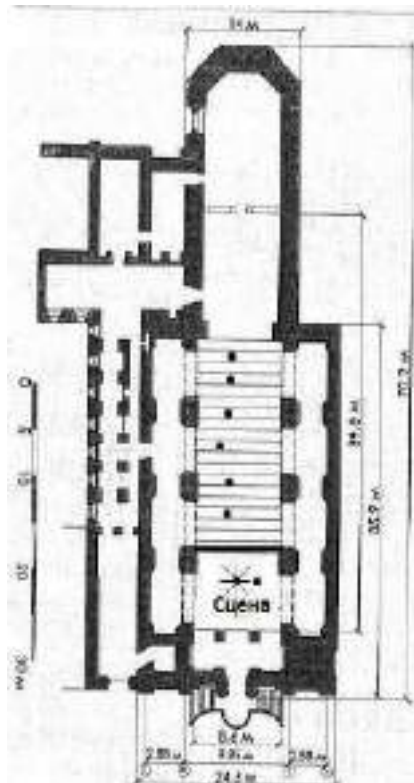


Рис. 1. План концертної зали, місця установок вимірювальних мікрофонів і джерела звукового сигналу

Імпульсний відгук записаний на рекордер і оброблений за допомогою програмного забезпечення Aurora та EASERA [8], [22], [23], [24].

Акустичні параметри зняті в шести позиціях у партері та в центрі сцени по дві спроби. Схема розміщення вимірювальних мікрофонів зображена на рис 1. Усереднені результати акустичних параметрів подані в Таблиці 2а, б.

RT_{mid}	EDT_{mid}	BR	Br	C_{80}	D_{50}	G_{mid}	LFC_{E4}	ITDG	$IACC_{E3}$	$ST_{(sp)mid}$
4,3с	3,9с	1,5	0,69	-1,4дБ	12%	12,3дБ	0,1	40мс	0,6	2,2дБ

Таблиця 2 а. Усереднені об'єктивні акустичні параметри концертної зали Будинку органної та камерної музики до акустичної корекції 2021 р.

RT_{mid}	EDT_{mid}	BR	Br	C_{80}	D_{50}	G_{mid}	LFC_{E4}	ITDG	$IACC_{E3}$	$ST_{(sp)mid}$
3,1с	3,0с	1,1	0,7	-2,4дБ	30%	10,2дБ	0,4	40мс	0,59	-4,2дБ

Таблиця 2б. Усереднені об'єктивні акустичні параметри концертної зали Будинку органної та камерної музики після акустичної корекції 2021 р.

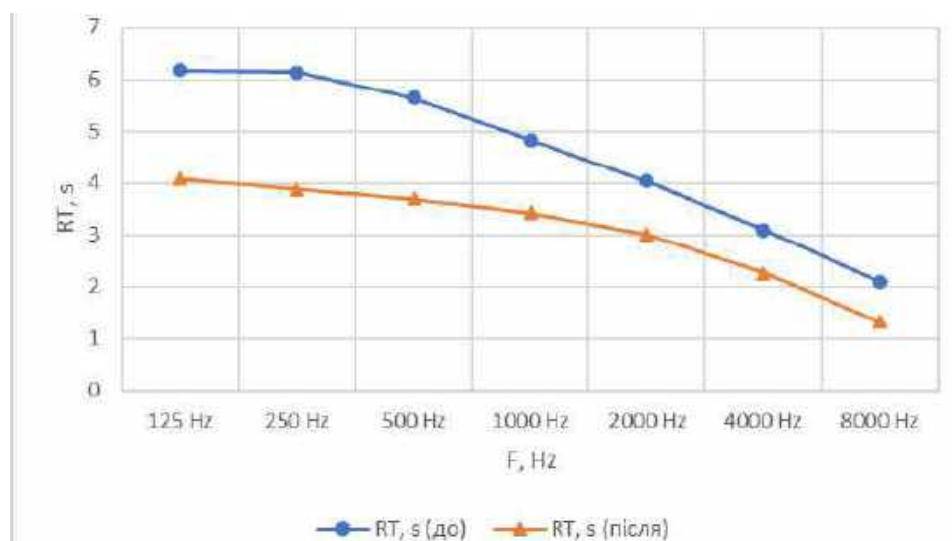


Рис. 1. Характеристика часу реверберації в залежності від частоти до і після акустичної корекції.

Рекомендовані величини об'єктивних акустичних параметрів

Акустичні параметри	Рекомендовані величини
RT_{mid}	$1.8s < RT_{mid} < 2s$
EDT_{mid}	$EDT_{mid} \approx RT_{mid}$
BR	$1.10 \leq BR \leq 1.25$ (If $RT_{mid} = 2,2s$) $1,10 \leq BR \leq 1,45$ (If $T_{mid} = 1,8s$)
Br	$Br \geq 0,87$
C_{80}	$-4 < C_{80} < 0dB$
D	$D > 50\%$
G_{mid}	$4 < G_{mid} < 5,5dB$
LFC_{E4}	$LFC_{E4} \geq 0,19$
$IACC_{E3}$	$(1 - IACC_{E3}) \approx 0,70$
$ST_{(sup.)}$	$-14 \leq ST_{(sup.)mid} \leq -12,5dB$

Таблиця 3. Рекомендовані величини об'єктивних акустичних параметрів. Джерело [5], [6], [10].

До корекції акустики ця концертна зала з огляду на великий час реверберації не відповідала стандартам звучання симфонічної та камерної музики. Натомість повністю відповідала стандартам для виконання органних творів [12; 21]. Аналізуючи значення таблиць 2а та 2б можна констатувати, що в результаті акустичної корекції досягнуто покращання деяких об'єктивних показників, що в свою чергу, призвело до наближення об'єктивних акустичних параметрів до рекомендованих та вплинуло на сприйняття музичного матеріалу відвідувачами концертів. Також змінився показник акустичного комфорту на сцені, що в свою чергу повинно підвищити комфортні умови у музикантів та хористів під час виконання музичних творів.

Після акустичної корекції значення величин ранніх відбиттів (EDT) та час реверберації (RT) зменшились, але все таки залишаються більшими за рекомендовані для виконання симфонічних та камерних творів, що, в свою чергу, викликає відчуття невідповідності розмірів приміщення та музики, що звучить у ньому. Натомість для органної музики залишається в допустимих межах. Покращились тембральні показники (BR, Br), які були дещо занижені за рахунок достатньо великого об'єму, форми зали та наявності колон, оздоблених скульптурами. Параметри чистоти, прозорості, розбірливості (C_{80}), (D_{50}) наблизились до рекомендованих та вплинули на звучання, особливо мови та локалізацію джерела. Показник рівня гучності виконання музики (G_{mid}) дещо змінився в кращу сторону, але залишається більший від рекомендованих величин. Бінауральний показник ($IACC_{E3}$) та коефіцієнт бічної енергії (LFC_{E4}) не відповідають рекомендованим величинам за рахунок форми залу, який занадто вузький та довгий. Показник акустичного комфорту на сцені змінився в кращу сторону, але залишається значно більшим за рекомендований, що може викликати дискомфорт у музикантів та хористів під час виконання музичних творів. Відчуття близькості до джерела залишається стабільним (ITDG) і в основному актуальне для перших рядів концертної зали.

Для повної оцінки результатів робіт із реконструкції концертної зали Будинку органної та камерної музики м. Львова використана методика суб'єктивного оцінювання звучання музики, яка вже неодноразово застосовувалася в наших попередніх дослідженнях [1], [2], [3].

Дослідження звучання музичних колективів проводилося шляхом відвідування живих концертів. В опитуванні взяли участь майже 150 респондентів. Серед них експерти з акустики, звукорежисери, композитори, диригенти, музиканти, музичні критики, регулярні відвідувачі концертів [7; 16]. Ними заповнені 80 (53%) анкет. Інша кількість учасників склали любителі класичної музики непрофесіонали. З ними проведені співбесіди. Для прослуховування підібрані твори з органної, симфонічної, камерної та хорової музики.

Прослуховування музики проводилось упродовж тривалого часу до та після корегування акустики концертної зали і включали концерти органної, симфонічної та камерної музики, фестивалі сакрального мистецтва, хорові концерти та виступи солістів вокальних та інструментальних жанрів тощо. Зокрема: проекти «Перлини світової барокової музики» та «Венеціанський чарівник». У виконанні симфонічного оркестру: увертюра до опери «Кармен» Ж. Бізе. Концерти органної музики.

Орієнтовний перелік відвідування експертами мистецьких подій після акустичної корекції зали (2023 р.):

- пт, 10 бер. | Львівська органна зала. Т. Шевченко. *Хор «Гомін»* Концерт до Дня народження Т. Шевченка;

- сб, 11 бер. | Львівська органна зала. Блискуча класика. *Симфонічний концерт*. Виконавці: Академічний симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії.

Програма: Йоганнес Брамс – Концерт для скрипки з оркестром; Жорж Бізе – Увертюра до опери «Кармен»; Йоганн Штраус – Вальс «Троянди з півдня»; Йоганн Штраус – Єгипетський марш; Едуард Штраус – Вальс «підписників», Ор. 116; Йоганн Штраус – Угорська полька.

- сб, 18 бер. | Львівська органна зала. *Старовинна органна музика при свічках*. Виконавиця: Світлана Позднишева – орган.

Програма: Йоганн Себастьян Бах – Хоральна партита «Christ, der du bist der helle Tag», BWV 766; Ян Свелінк – Ехо-фантазія в Ре; Ян Свелінк – Варіації; Ян Свелінк – Токата ля мінор; Йоганн Пахельбель – Річеркар до мінор; Йоганн Пахельбель – Арія і варіації мі мінор; Жан-Франсуа Дандріє – Магніфікат у Ре; Марк-Антоніо Ціані – Соната-капрічіо; Семуель Шайдт – Cantio Sacra «Warum betrübst du dich, mein Herz».

- сб, 01 квіт. | Львівська органна зала. Музика молодих львівських композиторів.

Програма: Микита Бескоровайний – «П'єса» для кларнета соло; Анатолій Бондаренко – «Прелюдії» для фортепіано; Дмитро Горбачов – «Прелюдії» для фортепіано; Анна Гуріна – «ЗС» для флейти; Денис Кучер – «Ідеологія» для струнного квартету; Михайло Максимчук – «Варіації» для флейти, гобоя, кларнета та фагота; Ігнатій Мойсеїв – «Галюцинації» для скрипки та фортепіано; Ксенія Стеценко – «Flüchtlingesdodekaphonie no. 24» для двох кларнетів; Мар'ян Філь – Соната для віолончелі та фортепіано, 1 частина; Аліса Формазюк – «Phoenix's fusion» для флейти, двох скрипок, альту та віолончелі; Анастасія Сисенко – «Dive-in acts» для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано.

Суб'єктивна оцінка звучання проводилася за наступними критеріями: просторовість, просторова перспектива; ширина; тембр; розбірливість, чистота, прозорість, ясність; гучність,

динамічний діапазон; близькість, присутність; текстура; звуковий баланс; підтримка, взаємодія (музиканти оркестру); шумові перешкоди; загальне враження.

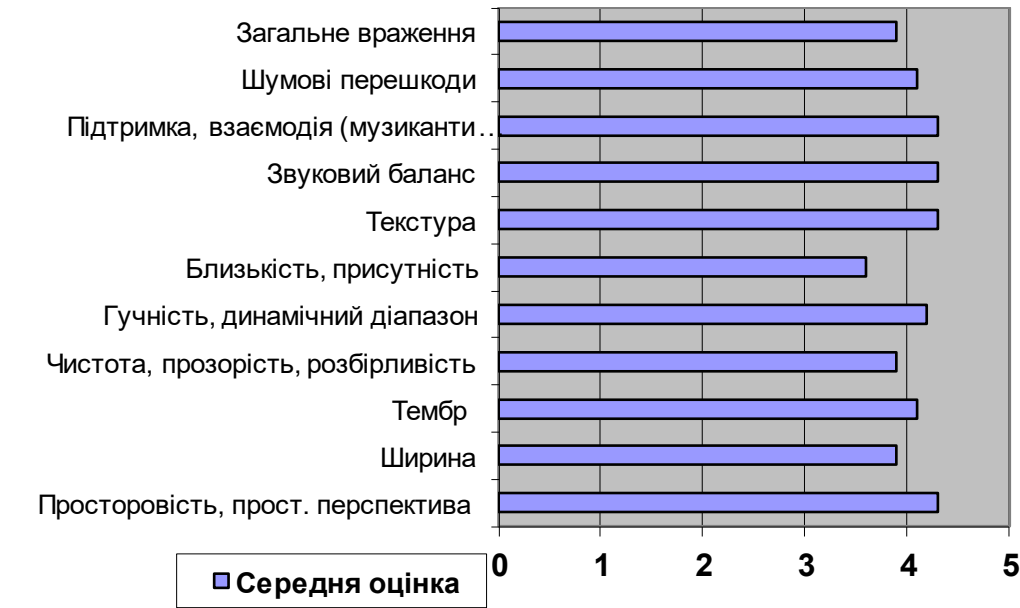
Для зручності приводимо дизайн анкети, розробленої в результаті узагальнення попереднього досвіду [4], [15], [16], [17] і врахування сучасних вимог для оцінки живого звучання музики в концертних залах (зразок анкети показано в таблиці 4).

№	Суб'єктивні критерії	Що характеризують	Коментар	Оцінка
1	Просторовість (spaciousness)	Просторове враження, відчуття об'єму (глибини, ширина джерела звуку), звукової перспективи.	Звучання об'ємне / плоске	1-5
2	Ширина (width)	Відчуття ширини джерела звуку, розміщення інструментів в оркестрі (на сцені).	Джерело широке / вузьке / відсутнє (ширина велика / мала)	1-5
3	Тембр (timbre)	Багатство звуку, звучання спектрів верхнього (світлість, ясність), середнього та нижнього (теплота, м'якість) частотних діапазонів.	Тембр багатий / бідний; Звучання тепле / холодне, м'яке / різке / ясне / тьмяне	1-5
4	Розбірливість, чистота, прозорість, ясність (definition, clarity)	Розбірливість мелодичної та гармонічних ліній, партій музичних інструментів	Звучання чисте, ясне / невиразне, гудіння; розбірливе / нерозбірливе	1-5
5	Гучність, динамічний діапазон (loudness)	Рівень звучання, динамічні контрасти (різниця між «р» і «f»), динамічні відтінки.	Голосно / тихо; динамічний діапазон широкий / вузький / відсутній	1-5
6	Близькість (intimacy)	Близькість до джерела.	Джерело звуку близько / далеко	1-5
7	Баланс (balance)	Звуковий баланс між солістом-оркестром, між групами інструментів тощо	Оркестр звучить збалансовано / не збалансовано	1-5
8	Текстура (texture)	Однорідність просторового звучання, гладка чи строката звукова картина.	Звучання однорідне / неоднорідне; текстура гладка / строката	1-5
9	Підтримка, взаємодія (support)	Можливість музикантів чути себе та інших музикантів оркестру і здійснювати слуховий контроль виконання.	Чути себе та інших добре / погано	1-5
10	Шум (noise)	Зовнішні шуми, шум вентиляції, шум публіки тощо.	Шуми невідчутні / відчутні	1-5
11	Загальне враження			

Таблиця 4. Зразок анкети опитування

У колонці *Коментар* подано зразки можливих варіантів відповідей. Колонка *Оцінка* заповнюється цифрами від 1 до 5 (де 1 означає «дуже погано», 2 – «погано», 3 – «задовільно», 4 – «добре», 5 – «відмінно») відповідно до якості звучання колективу [3].

Для оцінки звучання музичних колективів була проведена систематизація результатів дослідження. Результати досліджень звучання музичних колективів (оркестрова музика, хорові твори, орган, камерні ансамблі) проаналізовані і зображені за допомогою діаграм. Діаграми відображають результати для живого виконання, де опитування проводилося серед експертів з акустики, звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків і регулярних відвідувачів концертів (діаграми 1, 2).



Діаграма 1. Оцінка звучання музичних колективів до акустичної корекції.



Діаграма 2. Оцінка звучання музичних колективів після акустичної корекції.

Кореляція суб’єктивної оцінки з об’єктивними акустичними параметрами зображена в таблиці 5.

Суб’єктивне оцінювання в комплексі з об’єктивними акустичними параметрами використовується для повної оцінки акустичних характеристик концертної зали. Їх співвідношення досліджувалося багатьма вченими акустиками [8; 20].

Нижче (таблиця 5) показані ці співвідношення, а також продемонстровано підтверджуваність суб’єктивної оцінки об’єктивними акустичними параметрами.

Суб’єктивні критерії	Акустичні параметри	Коментарі
Просторовість	RTmid, EDTmid	Частково підтверджується
Ширина	IACC _{E3} , LFE ₄	Підтверджується
Тембр (рівень басу)	BR	Підтверджується
Тембр (світлість)	B _r	Підтверджується
Чистота, прозорість, розбірливість, чіткість, ясність	C ₈₀ , D	Підтверджується
Гучність, динамічний діапазон	G	Частково підтверджується (для великих складів оркестрів)

Суб'єктивні критерії	Акустичні параметри	Коментарі
Близькість, присутність	ITDG	Підтверджується
Підтримка, взаємодія	ST(sp)	Частково підтверджується

Таблиця 5. Кореляція суб'єктивної оцінки з об'єктивними акустичними параметрами. Джерело [13], [14], [15], [16]

Звучання музичних колективів у досліджуваній концертній залі отримало неоднозначну оцінку, про що свідчать результати суб'єктивного оцінювання та об'єктивні акустичні параметри. Але з результатів суб'єктивної оцінки видно, що воно має тенденцію до покращання. Наявність відносно великого часу реверберації, який зменшився після корекції, значно вплинуло на всі інші об'єктивні акустичні показники та відобразилось на суб'єктивному сприйнятті музичного матеріалу. Такий час реверберації добре підходить для звучання *органної музики*, але не завжди – для симфонічної, камерної та хорової. Розміри та форма зали, яка є фактично костелом, впливають на звучання музичних колективів таким чином, що навіть при незначному віддаленні від сцени просторовий звуковий образ втрачає відчуття ширини, перетворюючись в точкове джерело звуку. Оцінки звучання відображені у діаграмах 1 і 2.

Відчуття *просторовості* залишається надмірним (для оркестрового виконання). Це, своєю чергою, впливає на *тембр* звучання, який дещо покращився але все одно отримав значну колоризацію через надмірну інтерференцію звукових хвиль у середньому та верхньому частотному діапазонах. Таке дифузне поле зумовлене мармуровими стінами та підлогою [4]. Компоненти тембру, як *теплота*, *м'якість* та *світлість*, *яскравість* нереалістичні та в деякій мірі спотворені. *Чистота*, *прозорість*, *розбірливість*, на думку експертів, значно залежить від музичних творів, і у швидкій та динамічній музиці розбірливість мелодичної, гармонічної ліній та визначеність музичних інструментів погана, натомість повільні твори можуть звучати досить добре. *Гучність*, *динамічний діапазон* значно залежить від складу оркестрів. Великі склади, на думку експертів, не підходять для звучання в цій залі. Натомість камерні оркестри та ансамблі можуть звучати непогано. Це також значною мірою залежить від репертуару та вміння диригента збалансувати оркестр та вибрати відповідну гучність звучання. Відчуття близькості (*близькість*, *присутність*) можливе тільки в перших рядах і значно зменшується з віддаленням від сцени. *Текстура* звучання досить м'яка при звучанні сакральної музики та стає неоднорідною, каламутною, невиразною у швидкій, насиченій музиці. *Звуковий баланс* повною мірою залежать від диригента та музикантів. У *підтримці*, *взаємодії* звучання відмічено недостатній слуховий контроль між музикантами оркестру в силу розміщення сцени та за рахунок сценічного оточення, хоча після реконструкції сцени та корекції акустики відчуття акустичного комфорту на сцені значно покращало. Для покращання акустичних умов на сцені передбачено використання переставних акустичних екранів. Їх функцією є розпорошення звуку та роль куліс для виконавців. У залі були присутні *шумові переешкоди*, що виражаються в резонуванні віконних рам на деяких частотах. Причому вони збуджуватись також звуковими коливаннями, що приходять із зовні від руху транспорту. На даному етапі їх вдалось уникнути під час виконання корегування акустики.

У зв'язку з акустичною корекцією та реконструкцією сцени дещо покращились показники розбірливості мови та музики. Як уже зазначалось, вище покращились показники сценічного комфорту. Знизилось присутність надмірного басу під час звучання органної музики.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження акустичних властивостей концертної зали до і після реконструкції можна підсумувати: звучання музичних колективів змінилось у кращу сторону, однак експертна група схильється до думки, що звучання швидкої, динамічної музики менш бажане в даній концертній залі. Натомість зала більш підходить для творів сакральної музики, які виконуються в більш помірних темпах.

Суб'єктивне оцінювання акустичного якості в основному підтверджується об'єктивними акустичними параметрами, тому застосування запропонованої методики дослідження для концертних зал, що пройшли реконструкцію можна вважати виправданим. Особливо точне підтвердження (майже повне) воно отримало серед фахівців. Усне опитування, проведене серед любителів-непрофесіоналів симфонічної музики, показало однобічність їх оцінок. Вони варіювалися в межах «добре» і «відмінно», тому менш точні.

Отже, оцінки звучання музичних колективів акустичними експертами, звукорежисерами, композиторами, диригентами, музикантами, музичними критиками і регулярними відвідувачами концертів (фахівцями) в більшості випадків відповідає реальним акустичним умовам.

Наприкінці 1960-х років, під час проектних робіт на замовлення Львівської консерваторії з пристосування костелу до концертної зали, мав місце проект встановлення акустичного розпорошувача звуку під верхнім склепінням уздовж головної нефи костелу у вигляді ламаного софіту. Ця концепція використання штучного розпорошувача не була реалізована з погляду глибокої

інтервенції в архітектуру сакральних споруд, а також поглинаючої здатності розпорошувача в області високих частот, що особливо негативно позначилось би на звучанні органної музики [25].

На даний час ідея використання розпорошувача може знову бути актуальною з погляду новітніх інноваційних технологій у сфері акустики та акустичного моделювання. Зокрема, можна автоматизувати встановлення розпорошувача та застосовувати, за потреби, у відповідності до звучання музичних творів.

Примітки

¹ Теперішні вул. С. Бандери та Д. Дорошенка.

² Джерело – Інтернет сторінка концертної зали.

³ ISO-3382-1: «Acoustics – Measurement of room acoustic parameters – Part 1: Performance spaces (ITD)». 2009.

Список використаної літератури

1. Войтович О. Естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал (на прикладі порівняння звучання музичних творів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне : РДГУ, 2020. 34. С. 88–93.*
2. Войтович О. Створення моделі просторового звукового образу (на прикладі концертної зали). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 38. С. 113–117.*
3. Войтович О. Критерії оцінювання звучання оркестру в концертних залах. *Українська музика: Наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Львів. 3 (29). С. 94–98.*
4. Войтович О. Основи музичної звукорежисури. Львів : Вид-во «Сорока Т.Б.», 2021. 169 с.
5. Arias A. Y. (2013, June). Acoustical parameters comparison of two halls: «Teatro Argentino de La Plata» and «Teatro Margarita Xirgu». *Acoustics Instruments and Measurements, UNTREF Conference* (P. 1–27). doi:https://doi.org/10.13140/2.1.4514.2083.
6. Barron M. Auditorium Acoustics and Architectural Design. Second Edition. Spon Press, London and New York, 2010. 481 p.
7. Barron M. Subjective study of British Symphony Concert Halls. *Acustica*, 1988. 66, 1–14.
8. Bayazit Tamer N. A. Comparative Study of Four Concert Halls in Istanbul: Correlation of Subjective Evaluation with Objective Acoustic Parameters. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 3093–3098, 2008. https://doi.org/10.1121/1.2933919.
9. Beranek L. Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes *Acoustical Physics*, 1995. 41 (5), P. 620–629.
10. Beranek L. *Concert and opera halls: how they sound*. N. Y. : Acoustical Society of America, 1996. 643 p. https://doi.org/10.1063/1.881889
11. Beranek L. Concert Hall Acoustic. *JASA* 92, 1992. 1–39.
12. Beranek L. *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. New York: Springer, 2004. 661 p. https://doi.org/10.1007/978-0-387-21636-2.
13. Beranek L. Hidaka T. Objective and subjective evaluations of twenty- three opera houses in Europe. Japan and the Americas. *JASA*, 2000. 107 (1), 368 – 383. https://doi.org/10.1121/1.428309.
14. Beranek L. *Music, Acoustics and Architecture*. N. Y.: John Wiley. 1996. 586 p.
15. Beranek L. Subjective Rank-Ordering and Acoustical Measurements for Fifty-Eight Concert Halls. *Acta Acustica united with Acustica*, 2003. 89, 494–508.
16. Cox T. J. Audience questionnaire survey of the acoustics of the Royal Festival Hall, London, England. *Acustica united with Acta Acustica*, 1999. 85, P. 547–559.
17. Farina A. Acoustic quality of theatres: correlations between experimental measures and subjective evaluations. *Applied Acoustics*, 62, 2001. P. 889 – 916. https://doi.org/10.1016/S0003-682X(00)00082-7
18. Fischetti A. Relations between Subjective Spatialisation, Geometrical Parameters and Acoustical Criteria in Concert Halls. *Applied Acoustics*, 1992. 37. 233–247. https://doi.org/10.1016/0003-682X(92)90005-D
19. Gimenez A. Questionnaire survey to qualify the acoustics of Spanish concert halls. *Acta Acustica united with Acustica*, 97(6), 2011. P. 949–965. DOI:10.3813/AAA.918477.
20. Gimenez A. Subjective Assessment of Concert Halls: a Common Vocabulary for Music Lovers and Acousticians. *Archives of acoustics*, 2012. 37 (3), 331–340. DOI:10.2478/v10168-012-0042-3.
21. Hawkes R. J. Subjective acoustic experience in concert auditoria. *Acustica*, 1971. 24, 235–250.
22. Kamisiński T. Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. *Acta Physica Polonica Series A*, 2010. 118 (1), 78-82. https://doi.org/10.12693/APhysPolA.118.78.
23. Kamisiński T. Correction of Acoustics in Historic Opera Theatres with the Use of Schroeder Diffuser. *Archives of Acoustics*, 2012. 37 (3), 349-354. https://doi.org/10.2478/v10168-012-0044-1.
24. Kinash R. Kamisiński T., Pilch, A., & Rubacha, J. (2010). Acoustic Aspects of the Lviv Theatre of Opera and Ballet Auditory Usage. *Architectus*, 2 (28), 249-253.
25. Kinash R., Kulowski A., Kamisinski T., Waczko A. Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie. *Architectura sakralna w kształtowaniu tozsamosci kulturowej miejsca; Praca zbiorowa pod redakcja Elzbiety Przesmyckiej*. Lublin, 2006. P. 379–391.

26. Schroeder M., Gottlieb D., Siebrasse K. (1974). Comparative study of European concert halls: Correlation of subjective preference with geometric and acoustic parameters. *JASA*, 1974. 56, P. 1195 – 1201.

References

1. Voitovych O. Estetychna otsinka akustychnykh vlastyvosei kontsertnykh zal (na prykladi porivniannia zvuchannia muzychnykh tvoriv). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovyi zbirnyk Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats*. Rivne : PDGU. 2020. 34, P. 88–93.
2. Voitovych O. Stvorennia modeli prostorovoho zvukovoho obrazu (na prykladi koncertnoi zaly). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovyi zbirnyk Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats*. Rivne : PPDM. 2021. 38. P. 113–117.
3. Voitovych O. Kryterii otsinky zvuchannia orkestru v koncertnykh zalax. *Ukrainska muzyka: naukovij chasopis LNMA im. M. V. Lysenka*, 2018. Lviv. 3 (29). 94–98.
4. Voitovych O. Osnovy muzychnoi zvukorezhysury. Lviv : Vydavnytstvo Soroka T.B., 2021. 169 s.
5. Arias A. Y. (2013, June). Acoustical parameters comparison of two halls: «Teatro Argentino de La Plata» and «Teatro Margarita Xirgu» *Acoustics Instruments and Measurements, UNTREF Conference* (P. 1–27). doi:<https://doi.org/10.13140/2.1.4514.2083>.
6. Barron M. (2010). Auditorium Acoustics and Architectural Design. Second Edition. Spon Press, London and New York, 2010. 481 p.
7. Barron M. Subjective study of British Symphony Concert Halls. *Acustica*, 1988. 66, 1–14.
8. Bayazit Tamer N. A. Comparative Study of Four Concert Halls in Istanbul: Correlation of Subjective Evaluation with Objective Acoustic Parameters. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 2008. 3093–3098. <https://doi.org/10.1121/1.2933919>
9. Beranek L. Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes *Acoustical Physics*, 1995. 41 (5). S. 620–629.
10. Beranek L. *Concert and opera halls: how they sound*. N. Y. : Acoustical Society of America, 1996/ 643 p. <https://doi.org/10.1063/1.881889>.
11. Beranek L. (1992). Concert Hall Acoustic. *JASA* 92, 1–39.
12. Beranek L. *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. New York : Springer, 2004. 661 p. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-21636-2>.
13. Beranek L. Hidaka T. Objective and subjective evaluations of twenty-three opera houses in Europe. Japan and the Americas. *JASA*, 2000. 107 (1). S. 368 – 383. <https://doi.org/10.1121/1.428309>.
14. Beranek L. *Music, Acoustics and Architecture*. N. Y.: John Wiley. 1996. 586 p.
15. Beranek L. (2003). Subjective Rank-Ordering and Acoustical Measurements for Fifty-Eight Concert Halls. *Acta Acustica united with Acustica*, 89, 494–508.
16. Cox T. J. (1999). Audience questionnaire survey of the acoustics of the Royal Festival Hall, London, England. *Acustica united with Acta Acustica*, 85, 547–559.
17. Farina A. (2001). Acoustic quality of theatres: correlations between experimental measures and subjective evaluations. *Applied Acoustics*, 62, 889 – 916. [https://doi.org/10.1016/S0003-682X\(00\)00082-7](https://doi.org/10.1016/S0003-682X(00)00082-7)
18. Fischetti A. Relations between Subjective Spatialisation, Geometrical Parameters and Acoustical Criteria in Concert Halls. *Applied Acoustics*, 1992. 37. 233–247. [https://doi.org/10.1016/0003-682X\(92\)90005-D](https://doi.org/10.1016/0003-682X(92)90005-D).
19. Gimenez A. (2011). Questionnaire survey to qualify the acoustics of Spanish concert halls. *Acta Acustica united with Acustica*, 97 (6), 949–965. DOI:10.3813/AAA.918477
20. Gimenez A. (2012). Subjective Assessment of Concert Halls: a Common Vocabulary for Music Lovers and Acousticians. *Archives of acoustics*, 37 (3), 331–340. DOI:10.2478/v10168-012-0042-3.
21. Hawkes R. J. (1971). Subjective acoustic experience in concert auditoria. *Acustica*, 24, 235–250.
22. Kamisiński T. (2010). Acoustic Simulation and Experimental Studies of Theatres and Concert Halls. *Acta Physica Polonica Series A*, 118 (1), 78-82. <https://doi.org/10.12693/APhysPolA.118.78>.
23. Kamisiński T. (2012). Correction of Acoustics in Historic Opera Theatres with the Use of Schroeder Diffuser. *Archives of Acoustics*, 37(3), 349-354. <https://doi.org/10.2478/v10168-012-0044-1>.
24. Kinash R. Kamisiński, T., Pilch, A., & Rubacha, J. (2010). Acoustic Aspects of the Lviv Theatre of Opera and Ballet Auditory Usage. *Architectus*, 2(28), 249-253.
25. Kinash R., Kulowski A., Kamisinski T., Waczko A. (2006). Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie. *Architectura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca; Praca zbiorowa pod redakcja Elzbiety Przesmyckiej*. Lublin, 379–391.
26. Schroeder M., Gottlieb D., Siebrasse K. (1974). Comparative study of European concert halls: Correlation of subjective preference with geometric and acoustic parameters. *JASA*, 56, 1195 – 1201.

IMPROVING THE SOUND CONDITIONS OF MUSICAL GROUPS IN CONCERT HALLS OF HISTORICAL AND RELIGIOUS BUILDINGS (ON THE EXAMPLE OF THE HOUSE OF ORGAN AND CHAMBER MUSIC OF THE CITY OF LVIV)

Oleksandr Voitovych – Candidate of Arts, associate professor of the Department of jazz and popular music,
Lviv National Music Academy. M. V. Lysenko, Lviv

The article deals with the use of the historical building of the Church of St. Mary Magdalene as a concert hall. Now it is the House of Organ and Chamber Music of the city of L'viv, where the acoustic environment was corrected in the concert hall in order to improve the sound conditions of various genres of music. To establish the results, a more advanced methodology of studying the acoustics of this concert hall was applied, which is based on objective acoustic parameters and subjective evaluation using the criteria of the established sample. Acoustic measurements and evaluation of the sound of musical groups were carried out. For this, an original questionnaire design is proposed. The research period is outlined. Musical material was listened to by visiting concert events of various genres. Participants were selected for subjective assessment. The research results were systematized. An expert assessment of the acoustics of the concert hall before and after reconstruction is given. Recommendations regarding the genre content of the concert repertoire are offered. New directions of research are outlined.

Key words: acoustics, concert hall, objective parameters, subjective criteria, questionnaire.

UDC 785.534.4

**IMPROVING THE SOUND CONDITIONS OF MUSICAL GROUPS IN CONCERT HALLS OF
HISTORICAL AND RELIGIOUS BUILDINGS (ON THE EXAMPLE OF THE HOUSE OF ORGAN AND
CHAMBER MUSIC OF THE CITY OF LVIV)**

Voitovych Oleksandr – Candidate of Arts, associate professor of the Department of jazz and popular music,
Lviv National Music Academy. M. V. Lysenko, Lviv

The aim of the paper is to establish the improvement of the sound conditions of musical groups by applying the complex methodology of acoustic research of concert halls that underwent reconstruction during historical periods.

Research methodology. In this article, the research is based on the study of the achievements of acoustic scientists, as well as the following methods: analytical – in the study of scientific literature; theoretical – to define special terminology, description of phenomena that take place during research, parameters according to which evaluation is carried out; empirical – when listening to musical groups in a concert hall with subsequent expert evaluation of the results. Comparative – in the process of comparing research results; methods of analysis and synthesis – for processing the research results, as well as the interview method – for obtaining information from musicians and active listeners.

Results. As a result of the study of the acoustic properties of the concert hall before and after the reconstruction, we can summarize: the sound of musical groups has changed for the better, but the expert group is inclined to the opinion that the sound of fast, dynamic music is less desirable in this concert hall. Instead, the hall is more suitable for works of sacred music that are performed at more moderate tempos.

Subjective assessment of acoustic quality is mainly confirmed by objective acoustic parameters, so the application of the proposed research methodology for concert halls that have undergone reconstruction can be considered justified. It received a particularly accurate confirmation (almost complete) among specialists. An oral survey, which was conducted among amateurs of symphonic music, showed the one-sidedness of their assessments. They ranged from «good» to «excellent» and therefore less accurate.

Therefore, the evaluation of the sound of musical groups by acoustic experts, sound engineers, composers, conductors, musicians, music critics and regular concertgoers (specialists) in most cases corresponds to real acoustic conditions.

Novelty. Consists in an attempt to propose an original research methodology, which is based on the method of full acoustic research, to concert halls of historical and religious buildings that have undergone reconstruction.

The practical significance. This original methodology can be proposed for the research of all concert halls that have undergone reconstruction.

Key words: acoustics, concert hall, objective parameters, subjective criteria, questionnaire.

Надійшла до редакції 15.11.2024 р.

УДК [378.016:81 243](410)

**ВІРТУАЛЬНІ МУЗИЧНІ ПЛАТФОРМИ ТА ІНТЕРАКТИВНІ ОНЛАЙН-КОНЦЕРТИ
ЯК ІННОВАЦІЙНІ ІНСТРУМЕНТИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Ірина Стеценко-Єршова – магістр музичного мистецтва,
викладач кафедри співу та хорового диригування, КМАМ ім. Р.М. Глієра, Київ
<https://orcid.org/0009-0007-0255-7282>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.850>
stetsenko.yershova@gmail.com

В епоху цифрових технологій віртуальні музичні платформи та інтерактивні онлайн-концерти стали новими формами культурної взаємодії, які пропонують студентам академічного співу унікальні можливості для практики та популяризації камерних і оперних творів. Дослідження присвячено тому як ці платформи сприяють розвитку навичок у вокалістів, зокрема у сфері оперного та камерного співу, та розглядає шляхи подолання обмежень, пов'язаних із фізичною відсутністю слухача. Визначено ключові методи адаптації співаків до цифрового простору та запропоновано огляд популярних платформ, щоб продемонструвати їхній потенціал для створення зв'язків між музикантами й слухачами і популяризації академічного вокального мистецтва.

Ключові слова: віртуальні музичні платформи, онлайн-концерти, академічний спів, камерна музика, популяризація опери, цифрові технології, виконавська практика, культурна взаємодія, музична візуалізація, інтерпретація вокальних творів.

Постановка проблеми. За останнє десятиліття цифрові технології докорінно змінили світ культури й мистецтва, особливо в умовах дистанційної взаємодії. Віртуальні музичні платформи та інтерактивні онлайн-концерти стали ефективними інструментами для поширення музики різних жанрів, але на особливу увагу заслуговує їхній потенціал у популяризації академічного вокалу та класичних камерних творів. Доступність цифрових технологій дає змогу значно розширити коло слухачів і адаптувати жанри, традиційно орієнтовані на камерну атмосферу й живе виконання, для сприйняття широкою аудиторією в новому форматі. Водночас академічний спів ще не повною мірою інтегрований у віртуальний простір через низку об'єктивних викликів, зокрема через специфічні технічні вимоги до звуку та візуального оформлення, обмеження інтерактивності в порівнянні з фізичними концертами, а також специфічну аудиторію, яка традиційно прихильна до офлайн виконання.

Метою статті є дослідження можливостей віртуальних музичних платформ та інтерактивних онлайн-концертів як інноваційних інструментів для популяризації академічного вокального мистецтва серед широкої аудиторії. Стаття спрямована на вивчення того як цифрові технології можуть забезпечити студентам академічного співу необхідну виконавську практику, розширити їхні можливості для самовираження та залучення нових слухачів, а також створити інклюзивне середовище для поширення камерної та оперної музики в онлайн-форматі.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. П. Ділленбург, Д. Шнайдер та П. Синтета у своїй роботі «Віртуальні навчальні середовища» [1] розглядають віртуальне навчальне середовище як інформаційний та соціальний простір, де студенти не лише взаємодіють, а й активно співпрацюють, розширюючи простір для навчання. Віртуальні навчальні середовища вже використовувалися до пандемії, проте лише під час локдаунів вони стали основним засобом навчання. Ці середовища відкрили можливість для створення гібридних платформ, що поєднують віртуальне та фізичне навчання.

М. Пренскі у статті «Цифрові вихідці, цифрові іммігранти» [2] і Н. Селвін у статті «Соціальні медіа у вищій освіті» [3] зазначають, що так звані «цифрові аборигени», народжені після 1982 року, розглядають технологію як невід'ємний компонент свого навчання. Це покоління активно використовує соціальні мережі як неформальний навчальний інструмент, що надає їм доступ до великого обсягу інформації та можливості для взаємодії, необхідні для формування музичних і вокальних навичок.

С. Брітейн та О. Лібер у своїй роботі «Основа для педагогічного оцінювання середовища електронного навчання» [5] підкреслюють значення засобів електронного навчання як інструменту для підвищення якості навчання, тоді як у дослідженні Х. Кавуми «Дослідження поведінки віртуального навчання в курсі біології середньої школи Східної Капської області» йдеться про те, що віртуальне навчання дозволяє створити умови для навчання, відповідні вимогам сучасності. Інші дослідження, такі як дослідження Дж. Баркера та П. Госсмана «Навчальний вплив віртуального навчального середовища: погляди студентів» [6], свідчать, що віртуальні середовища підвищують мотивацію до навчання та якість засвоєння матеріалу. З розвитком онлайн-технологій і зростаючою присутністю молоді в Інтернеті відбувся зсув у використанні цифрових ресурсів для формування знань і навіть створення особистої ідентичності. Мережі стали не лише навчальними платформами, а й цифровими «сусідствами», де молодь навчається й формує свою особистість.

Як зауважує І. Тілден у статті «Гірко-солодка симфонія: найкращі онлайн-оркестри та хори» [7] у перший період пандемії, коли публічні заходи у світі були обмежені або заборонені, музичні колективи активно експериментували з новими формами, зокрема публікації змонтованих домашніх виступів. Суттєвої популярності набули публікації різноманітних «челенджів» у різних соціальних мережах для дітей та дорослих від різних відомих оркестрів для розвитку музичної спільноти та мотивації молодих музикантів, що суттєво пришвидшило адаптацію оркестрів до онлайн форматів, стверджує у своїй публікації «У змаганні за вихід в Інтернет один оркестр вийшов з ладу» Д. Тейлор [8].

Таким чином, у результаті пандемії традиційні способи навчання й соціалізації в музичній сфері були раптово перервані, що викликало необхідність переходу до віртуальних форматів. Соціальне дистанціювання значно обмежило фізичну присутність, що суттєво вплинуло на музичну активність. Заміна звичних форматів на віртуальні методи взаємодії виявилася необхідною умовою продовження діяльності у світі музики.

Виклад основного матеріалу. Нині важливим стає не лише здатність адаптувати звук до онлайн-трансляцій, але й створення інноваційного, інтерактивного досвіду, який може стати привабливим для сучасних слухачів в будь-якій точці світу.

Гіпотеза цього дослідження полягає в тому, що віртуальні платформи здатні не лише забезпечити необхідну виконавську практику студентам академічного співу, але й виступити дієвим інструментом для популяризації оперних арій, камерних вокальних творів і класичної музики в цілому. Онлайн-простір може стати середовищем для реалізації творчого потенціалу вокалістів і набуття ними нових навичок, зокрема опанування онлайн-виконання та цифрової комунікації з аудиторією.

У цій статті наведені результати наступних досліджень:

- Аналіз сучасних віртуальних музичних платформ, таких як YouTube, TikTok, Instagram Reels та Patreon, і їхнього впливу на академічне виконавське мистецтво.
- Оцінка можливостей онлайн-платформ для розвитку виконавської майстерності студентів академічного співу.
- Визначення специфічних вимог до цифрових інструментів для трансляції оперних і камерних творів.
- Дослідження ефективності використання цифрових платформ для залучення нових слухачів і популяризації академічного вокалу.

Методика експерименту.

1. Етап підготовки:

- Вибір групи учасників:

Здобувачі вищої освіти академічного співу, що активно використовують або мають намір використовувати онлайн-платформи для публікації своїх виконань.

- Підготовка контенту:

Кожен учасник створює або вибирає для виконання оперну арію чи камерний вокальний твір, який буде виконано через одну з платформ (YouTube, Instagram Reels, TikTok тощо).

- Технічне забезпечення:

Визначення специфічних вимог до технічних засобів для онлайн-виступів: звукове та відеообладнання, освітлення, програмне забезпечення для онлайн-виступів та трансляцій, адаптація вокальної техніки для цифрових платформ.

2. Етап виконання:

- Розробка онлайн-виступів:

Учасники проходять тренінг із підготовки до онлайн-виступів, включаючи освоєння цифрових інструментів для запису та трансляції, а також інтерактивної комунікації з аудиторією через коментарі, лайки, прямі ефіри тощо.

- Виступи на цифрових платформах:

Учасники виконують свої вокальні твори на платформі YouTube, TikTok, Instagram Reels або Patreon, вибираючи одну або кілька з них для публікації. Виступи записуються в реальному часі або у форматі відео, а також проводяться прямі ефіри, де учасники взаємодіють з аудиторією через чат або коментарі.

3. Етап оцінки результатів:

- Збір відгуків від аудиторії:

Оцінка ефективності взаємодії з аудиторією через платформи. Важливими критеріями є рівень залучення (перегляди, лайки, коментарі, підписки), а також зворотній зв'язок від глядачів.

- Оцінка розвитку вокальних навичок учасників:

Спостереження за покращенням технічних та артистичних навичок учасників після декількох онлайн-виступів. Це може включати аналіз виконання на основі записів або онлайн-репетицій.

4. Етап аналізу та висновки:

- Аналіз отриманих результатів для перевірки гіпотези. Оцінка того, в якій мірі віртуальні платформи сприяють розвитку вокальних навичок

- Визначення специфічних аспектів, які варто враховувати при використанні віртуальних платформ для академічного вокалу (наприклад, вимоги до технічного забезпечення, вибір контенту та адаптація вокальної техніки).

1. Платформа TikTok та Instagram Reels: короткі форми для миттєвого залучення

TikTok і Instagram Reels є популярними платформами для коротких відео, що, зазвичай, тривають від 15 до 60 секунд. Ці платформи орієнтовані на швидкий, динамічний контент і здатні привертати значну кількість уваги завдяки віральному поширенню та алгоритмічному відбору популярних відео. Виконавці академічного жанру можуть використовувати TikTok і Reels для представлення яскравих вокальних фрагментів, які швидко зацікавлюють широку аудиторію.

Завдяки швидкому формату, ці платформи ідеально підходять для уривків оперних арій чи популярних камерних творів, що дозволяє залучити нову, молодшу аудиторію, яка, зазвичай, не відвідує традиційні концерти. Однак, використання таких платформ також має свої обмеження –

короткі фрагменти часто можуть мати лише тимчасовий ефект, і утримання постійного інтересу може вимагати регулярного оновлення контенту та пошуку нових ідей для залучення аудиторії.

Назва	Кількість відео (середнє значення)	Перегляди (середнє значення)	Лайки (середнє значення)	Коментарі (середнє значення)	Підписки (середнє значення)	Перегляди (максимальне значення)	Термін активної публікації
TikTok	9	1396	42	10	24	12651	1 міс.
Reels	8	2179	176	11	17	7221	1 міс.

Таблиця 1. Результати дослідження публікацій студентів в TikTok і Reels

2. Платформа YouTube: простір для повнометражних виконань

На відміну від TikTok і Reels, YouTube дозволяє розміщувати довші відео, що дає можливість виконавцям представляти повні версії своїх виступів, включаючи оперні арії, концерти чи камерні композиції. YouTube є однією з найкращих платформ для глибокого занурення в академічний вокал, оскільки вона дозволяє аудиторії повністю оцінити професійне виконання і техніку співу.

Тут важливо забезпечити високу якість запису аудіо та відео, що вимагає належного технічного обладнання та знання основ зйомки. Висока якість контенту допоможе не лише привернути увагу аудиторії, але й надати виконавцю високої репутації у професійних колах. Регулярні публікації також сприяють утриманню аудиторії та підвищують залучення підписників, що в довгостроковій перспективі створює стабільну підтримку для виконавця.

Назва	Кількість відео (середнє значення)	Перегляди (середнє значення)	Лайки (середнє значення)	Коментарі (середнє значення)	Підписки (середнє значення)	Перегляди (максимальне значення)	Термін активної публікації
YouTube	4	183	45	43	145	1003	2 міс.

Таблиця 2. Результати дослідження публікацій студентів в YouTube

3. Платформа Patreon: стабільна підтримка та зв'язок із цільовою аудиторією

Patreon є платформою для підписної підтримки, де користувачі можуть фінансово підтримувати виконавців в обмін на доступ до унікального контенту. Академічним вокалістам ця платформа надає можливість створити постійну фінансову базу, яка може забезпечити довготривалу підтримку творчої діяльності. Зокрема, Patreon дозволяє публікувати закулісні відео підготовки до відеозапису, чи онлайн концерту, корисні матеріали, ексклюзивні виступи чи записи репетицій, що особливо цікаво для вузької аудиторії, яка цінує доступ до закулісних моментів і готова підтримувати виконавця на регулярній основі.

Залучення підписників на Patreon вимагає створення міцного зв'язку з аудиторією, що передбачає постійне спілкування, відповідь на коментарі та створення додаткових цінностей для підписників. Це, в свою чергу, допомагає виконавцям не тільки отримати стабільний дохід, але й зберігати тривалий зв'язок з аудиторією, що підтримує інтерес до їхньої творчості.

Назва	Кількість відео (середнє значення)	Перегляди (середнє значення)	Лайки (середнє значення)	Коментарі (середнє значення)	Підписки (середнє значення)	Перегляди (максимальне значення)	Термін активної публікації
Patreon	4	6		5	7	7	1 міс.

Таблиця 3. Результати дослідження публікацій студентів в Patreon

4. Порівняння форматів: попередньо записані відео та живі виступи

Крім вибору платформи, важливим є рішення щодо формату контенту. Академічні вокалісти можуть створювати як попередньо записані відео, так і живі виступи. Записані відео дозволяють краще підготуватися та забезпечити високу якість звуку й зображення, тоді як живі виступи створюють атмосферу безпосереднього зв'язку з аудиторією та можуть викликати більш емоційний відгук у глядачів.

Попередньо записані відео ідеально підходять для YouTube та Patreon, оскільки ці платформи дозволяють опублікувати тривалий та якісний матеріал, який може привабити серйозну аудиторію. Натомість живі виступи на YouTube чи Patreon можуть забезпечити відчуття особистої присутності для глядачів, що створює ефект більшої інтерактивності та залучення.

Здобувачі вищої освіти отримали доступ до багатотисячної аудиторії в форматі онлайн, водночас

підготовка до живого виступу з аудиторію 100-500 людей зазвичай займає не менше місяця. Охоплення аудиторії в онлайн форматі навіть для нових виконавців значно вище, ніж у форматі офлайн концертів.

5. Технічні аспекти та підготовка до цифрових виступів

Використання цифрових платформ вимагає відповідної технічної підготовки. Для забезпечення якісного контенту необхідно мати відповідне аудіо- та відеообладнання, включно з професійними мікрофонами, камерами, світлом та програмами для обробки записів. Важливо також враховувати візуальну естетику виступів: підбір костюмів, дизайн приміщення або фону, що сприяє створенню потрібної атмосфери та відповідає жанровій специфіці академічного вокалу.

Щодо репертуару, виконавці мають підбирати твори, що не лише відображають їхній стиль і майстерність, але й відповідають форматам конкретних платформ. Наприклад, для коротких фрагментів варто обирати найефектніші моменти творів, які здатні привернути увагу глядачів протягом кількох секунд, тоді як для YouTube можна підготувати цілісний виконання, що дозволяє глибше розкрити художні аспекти вокалу.

6. Значення розвитку цифрової ідентичності та особистого бренду

Один із важливих аспектів роботи на цифрових платформах – це формування власної унікальної ідентичності та побудова особистого бренду. В умовах високої конкуренції серед музикантів і виконавців важливо вирізнитися, створюючи впізнаваний стиль і образ. Це стосується не лише репертуару, але й загальної презентації: стильного оформлення відео, взаємодії з аудиторією, особистих розповідей про досвід підготовки до виступів, закулісні моменти репетицій, що робить виконавця ближчим і більш доступним для своїх слухачів.

На YouTube та Patreon розвиток особистого бренду стає довгостроковим вкладенням у професійну кар'єру виконавця, оскільки дозволяє будувати відносини з лояльною аудиторією, яка підтримуватиме його не тільки в рамках певного проєкту, але й упродовж усієї кар'єри. Наприклад, у Patreon аудиторія може бути зацікавлена в підтримці виконавця через доступ до ексклюзивного контенту, отримання спеціальних привілеїв та навіть персональних уроків, якщо це пропонується у вигляді підписки. Таким чином, Patreon надає академічним вокалістам можливість забезпечити стабільний дохід та підтримку для розвитку своєї кар'єри.

7. Вплив цифрових платформ на розвиток виконавської майстерності та професійної підготовки

Використання цифрових платформ як YouTube, TikTok, Instagram Reels дозволяє студентам-вокалістам відточувати свої навички в умовах, близьких до реальних виступів, оскільки необхідність постійно створювати новий контент стимулює їх до вдосконалення техніки та артистизму. Крім того, виконання для аудиторії, навіть онлайн, додає додаткової мотивації для більш старанної підготовки, пошуку нових інтерпретацій і креативних підходів до виконання. Платформи дозволяють аналізувати свою роботу через коментарі, реакції аудиторії, статистику переглядів, що дає важливий зворотний зв'язок і стимулює до саморозвитку.

У випадку живих трансляцій на YouTube, виконавці можуть вивчити та вдосконалити свої комунікативні навички, зокрема реагування на коментарі в режимі реального часу, взаємодію з аудиторією через запитання та відповіді. Це формує корисні вміння, які знадобляться під час проведення живих концертів, дозволяючи будувати ближчий зв'язок із публікою та відчувати її настрій.

8. Академічний репертуар і його адаптація для цифрових платформ

Для цифрових платформ важливо не лише вибрати відповідний формат і обладнання, але й адаптувати репертуар відповідно до особливостей кожної з них. Наприклад, у TikTok та Instagram Reels акцент доцільно робити на емоційно насичені, яскраві фрагменти оперних арій або камерних творів, які захоплюють увагу глядача з перших секунд. Короткий формат цих платформ вимагає концентрації на естетичних моментах, що можуть привернути увагу масової аудиторії.

На YouTube можливість публікації довгих відео дозволяє представляти академічний репертуар у більш традиційному вигляді – з розгорнутим введенням, побудовою музичної драматургії та цілісністю виконання. Це є надзвичайно важливим для шанувальників класичної музики, які цінують повне виконання твору. Така практика корисна для студентів-вокалістів, оскільки допомагає їм краще відчувати драматургію твору та відпрацювати його інтерпретацію.

У результаті аналізу сучасних цифрових платформ можна зробити висновок, що TikTok, Reels, YouTube та Patreon мають великий потенціал для популяризації академічного вокалу та підвищення виконавських навичок студентів. Кожна платформа має свої переваги й обмеження, які слід враховувати залежно від цілей виконавця. Академічні вокалісти можуть ефективно використовувати ці платформи, адаптуючи свій репертуар і технічні можливості до різних форматів контенту, що дозволить їм залучати як широку, так і спеціалізовану аудиторію.

Розширення цифрової присутності та використання різних платформ дозволяють академічним вокалістам не лише підвищити рівень своєї впізнаваності, але й знайти нові можливості для розвитку виконавської практики та професійної діяльності. Цифрові платформи також сприяють тому, щоб студенти-вокалісти адаптувалися до нових вимог ринку, розвивали креативність і вміли взаємодіяти з аудиторією за допомогою різних форматів контенту.

Висновки. Отже, віртуальні музичні платформи та інтерактивні онлайн-концерти виступають новими інструментами в популяризації академічного вокального мистецтва. Вони забезпечують студентам можливість не лише практикувати свої навички, але й розширювати межі сприйняття класичної музики серед нових слухачів. Завдяки цим платформам, академічний спів може адаптуватися до сучасних вимог, знайти своє місце в культурному ландшафті цифрової ери та залишатися актуальним і привабливим для нових поколінь.

У контексті цієї статті підкреслюється, що, незважаючи на виклики, які постають перед виконавцями у цифровому середовищі, можливості, які відкриваються завдяки новим технологіям, мають величезний потенціал для популяризації академічного вокалу та формування нових художніх практик.

Завдяки активному використанню віртуальних платформ, студенти академічного співу можуть стати не лише майстрами своєї професії, а й культурними послами, які популяризують класичну музику у всьому світі, створюючи нові тренди та розвиваючи інтерес до академічного вокалу на глобальному рівні.

Список використаної літератури

1. Dillenbourg P., Schneider D., Synteta P. Virtual learning environments. *Proceedings of the 3rd Hellenic conference «Information & Communication Technologies in Education»*. Kastaniotis Editions, Greece, 2002. P. 3-18.
2. Prensky M. Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*. 2001. Vol. 9. No. 5, P. 1-6.
3. Selwyn N. Social Media in Higher Education. *The Europa world of learning*. 2012. Vol. 1. No. 3. P. 1-10.
4. Britain S., Liber O. A Framework for the Pedagogical Evaluation of Elearning Environments. URL: https://www.researchgate.net/publication/30502963_A_Framework_for_the_Pedagogical_Evaluation_of_Elearning_Environments (дата звернення: 01.10.2023).
5. Kavuma H. Investigation of virtual learning behaviour in an Eastern Cape high school biology course: Master of Arts (digital Media) degree thesis: 2003. Centre for Information Technology in Higher Education (ITEd), University of Natal, Durban.
6. Barker J., Gossman P. The Learning Impact of a Virtual Learning Environment: Students' Views. *Teacher education advancement network journal (TEAN)*. 2013. Vol. 5. No. 2. P. 19-38.
7. Tilden I. Bittersweet Symphony: The Best Lockdown Orchestras and Choirs Online. *The Guardian*. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/music/2020/apr/15/bittersweet-symphony-the-best-lockdown-orchestras-and-choirs-online> (дата звернення: 01.02.2024).
8. Taylor D. In the race to go online, one orchestra strands out. URL: <https://david-taylor.org/blog/in-the-race-to-go-online-one-orchestra-stands-out> (дата звернення: 20.09.2022).

VIRTUAL MUSIC PLATFORMS AND INTERACTIVE ONLINE CONCERTS AS INNOVATIVE TOOLS FOR POPULARIZING ACADEMIC VOCAL ART

Stetsenko-Yershova Iryna – Master of Musical Arts, Lecturer of the Department of Voice and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

In the digital era, virtual music platforms and interactive online concerts have become new forms of cultural interaction, offering academic singing students unique opportunities for practice and promotion of chamber and opera music. This study explores how these platforms enhance vocal skills, especially in opera and chamber singing, and addresses the challenges posed by the lack of a live audience. Key methods for adapting singers to the digital space are identified, and an overview of popular platforms is provided, highlighting their potential for creating connections between musicians and listeners and popularizing academic vocal art.

Key words: virtual music platforms, online concerts, academic singing, chamber music, opera popularization, digital technologies, performance practice, cultural interaction, music visualization, vocal interpretation.

UDC [378.016:81 243](410)

VIRTUAL MUSIC PLATFORMS AND INTERACTIVE ONLINE CONCERTS AS INNOVATIVE TOOLS FOR POPULARIZING ACADEMIC VOCAL ART

Stetsenko-Yershova Iryna – Master of Musical Arts, Lecturer of the Department of Voice and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

In recent years, the rapid development of digital technologies has revolutionized the cultural and musical landscapes, especially in academic vocal art. Virtual music platforms and interactive online concerts have emerged as essential tools for expanding cultural reach and enhancing engagement with classical music audiences. This paper examines the potential of these platforms in promoting academic vocal art, focusing on opera and chamber music performances. For students of academic singing, digital platforms provide unprecedented opportunities for performance practice, connecting with global audiences, and refining artistic expression outside of traditional live performance settings.

This study reviews the latest trends in digital platforms – such as YouTube, Patreon, and specialized music streaming services – that offer adaptable, user-friendly formats for showcasing academic singing. It emphasizes the ways in which these platforms allow for unique interactive experiences, including live feedback from viewers and real-time engagement, which can enhance performance skills and cultivate a broader audience.

Despite these advantages, academic vocalists face distinct challenges when moving from traditional performance venues to digital spaces. These challenges include technical audio and visual adaptation, the lack of immediate audience feedback, and the need for alternative methods of expression to maintain emotional and interpretive depth. Through qualitative analysis of current practices, this paper investigates strategies for overcoming these limitations, including sound interpretation techniques, visual presentation adaptations, and audience interaction methods specifically suited for virtual environments.

In conclusion, this study proposes that virtual platforms are not only effective tools for performance practice but also play a vital role in popularizing academic vocal music by reaching audiences who may otherwise have limited access to classical music. By leveraging digital platforms, academic vocalists can break geographical barriers, enrich their professional practice, and contribute to the broader cultural dissemination of classical and operatic works. The findings underscore the importance of digital tools in redefining cultural engagement and expanding the reach of academic singing in the 21st century.

Key words: virtual music platforms, online concerts, academic singing, chamber music, opera popularization, digital technologies, performance practice, cultural interaction, music visualization, vocal interpretation.

Надійшла до редакції 1.11.2024 р.

УДК 784.3

СИНТЕЗ РОМАНТИЧНИХ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТА НАЦІОНАЛЬНИХ КИТАЙСЬКИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНІЙ ПІСНІ СЯО ЮМЕЯ НА ВІРШІ І ВЕЙЧЖАЯ «КВІТКА ТОПОЛІ»

Оксана Письменна – кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувачка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<http://orcid.org/0000-0003-0899-8613>; AAX-8129-2021
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.851>
oksanapysmenna@gmail.com

Ксіонг Ченгіанг – аспірант кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0009-0003-2536-541X>
850249517qq@gmail.com

Стаття спрямована на розкриття стильових рис однієї з найвідоміших китайських пісень Сяо Юмея на вірші І Вейчжая «Квітка тополі». Педагог і композитор Сяо Юмей – основоположник жанру китайської художньої пісні, громадський діяч, організатор музичної освіти різних рівнів у Китаї, став першим китайським доктором музики захистивши 1919 року у Берлінському університеті на кафедрі музикології докторську дисертацію на тему «Китай до XVII століття: дослідження історії оркестру».

Відзначено, що камерно-вокальні твори митця налічують понад 100 опусів: «Запитаю», «Пісня пухнастих хмар», «Патріотична пісня пам'яті 4 травня», «Зоряне небо», «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори», «Казка про гусей, які летять на південь».

Комплексний аналіз художньої пісні Сяо Юмея «Квітка тополі» продемонстрував майстерне поєднання національних китайських засобів виразності та традиційних принципів розвитку із західно-європейськими ладовими та гармонічними особливостями.

Ключові слова: камерно-вокальні твори, художня китайська пісня, жанр, стиль, виражальні засоби, романтизм, фортепіано, Китай.

Основоположником жанру китайської художньої пісні вважається китайський музичний педагог і композитор Сяо Юмей (萧友梅 1884-1940 рр.). Він був одним із перших китайських митців, які почали впроваджувати жанри європейської вокальної музики у китайську вокальну культуру. Це був час, коли в Китаї після зміни соціального устрою молоді перспективні науковці мали можливість здобути вищу освіту за кордоном. Навчаючись переважно у сфері точних та гуманітарних наук, вони паралельно цікавились музикою і студіювали музичні предмети приватно.

Сяо Юмей розпочавши навчання в Японії (токійська музична школа, згодом продовжив здобуття освіти на факультеті філософії університету Токіо, паралельно – студіює факультативно фортепіано та вокал). 1912 р. їде до Німеччини та вступає до Ляйпцігської консерваторії (по класу композиції та фортепіано). У Берлінському університеті на кафедрі музикології у 1919 захистив докторську дисертацію на тему «Китай до XVII століття: дослідження історії оркестру», ставши першим китайським доктором музики.

Після навчання в Німеччині, здобувши якісну професійну освіту в 1920-х роках Сяо Юмей повернувся до Китаю. Саме завдяки Сяо Юмею музичні кола Китаю познайомились із поняттям «Kunstlied» та класичними художніми зразки романтичного камерно-вокального жанру.

Під поняттям «художня пісня» Сяо Юмей мав, насамперед, на увазі кращі вокальні композиції – Kunstlied Франца Шуберта (1797-1828 pp.) і Роберта Шумана (1810-1856 pp.). Слід відзначити, що до жанру романтичної пісні Сяо Юмей відносив твори не лише австро-німецьких митців, а також вокальні зразки композиторів інших європейських країн. Дослідник китайської музики У Хунюань у праці «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» писав «Німецька художня пісня явила собою жанровий прообраз китайської художньої пісні. З концепції Сяо Юмея випливає, що художня пісня і романтична пісня являють собою синонімічні поняття. Для історії жанру китайської художньої пісні подібне ототожнення і в даний час є актуальним» [7; 33].

У своїх теоретичних розвідках композитор та музикознавець Хуан Цзи, розмірковує над завданнями при komponуванні твору, відзначаючи необхідність праці над музично-виражальними засобами: «Композиторам авторських пісень потрібно не лише наполегливо працювати над вокальною партією, також потрібно уважно використовувати гармонію та акомпанемент, щоб ретельно висловити свої почуття» [8; 5].

Огляд останніх публікацій. Питанням, присвяченим становленню жанру, етапам розвитку та окресленню особливостей камерно-вокального жанру художньої пісні в Китаї присвячено доволі багато праць. Це роботи китайських науковців, а також учених, які здобували наукові ступені в Україні. Серед них слід відзначити наступні. Дисертація У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія і теорія жанру» спрямована на систематизацію та закономірності історичного розвитку китайської художньої пісні. У роботі автор встановив та систематизував риси жанру [7]. Ден Кайюань у дисертаційному дослідженні «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–1990-х років: жанрова стилістика» розкриває особливості жанру в окреслений період, прослідковуючи шляхи його становлення від початку 20-х років ХХ століття та зупиняючись на 80-90-х роках цього ж століття [2]. Лі Шумін в «Огляді симпозіуму з китайської художньої пісні», що відбувся в 2007 р., робить підсумок спроб науковців-музикознавців виявити та узагальнити жанрові риси художньої пісні [3]. Відомий китайський композитор та музикознавець Хуан Цзи у Підручнику для середньої школи Фусін «Музика» акцентує на необхідності використовувати музично-виражальні засоби, запозичені з європейської романтичної традиції у поєднанні з національними китайськими, відповідно, сам використовуючи їх у власних композиціях [8]. Відомі кілька розвідок у дописах у періодичних виданнях (журналах) про життєвий та творчий шлях самого композитора. Тут також подано перелік творів Сяо Юмея. Це – Сяо Цін. Син розповідає про свого батька, Сяо Юмея [5] та Сяо Юмей, перший доктор музики в Китаї: створення перших антияпонських пісень у Китаї [6].

Робіт із комплексним аналізом його пісенних опусів, де була б досліджена стилістика його творів, зокрема виражальних особливостей, співвідношення музичного тексту з поетичним, виявлені основні принципи розвитку музичної тканини, немає, або ці параметри окреслені не в повному обсязі. Тому стаття, присвячена одному з найпопулярніших творів Сяо Юмея «Янхуа» – «Квітка тополі», де досліджуються усі перелічені вище параметри, є актуальною та потрібною як для китайських, так і українських музикантів.

Метою дослідження є виявлення стильових спрямувань у камерно-вокальних творах композитора шляхом комплексного аналізу музично-виражальних засобів та архітекtonіки репрезентативної пісні Сяо Юмея «Янхуа» – «Квітка тополі».

Серед *методів дослідження* переважають: *історичний* – при окресленні етапів розвитку камерно-вокального жанру; *джерелознавчий* – в опрацюванні наукової літератури; *структурно-аналітичний* – для аналізу камерно-вокальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту та особливостей музичної мови композитора.

Виклад основного матеріалу. Сяо Юмей, як талановитий композитор, створив низку китайських художніх пісень. Камерно-вокальні твори митця налічують понад 100 опусів. У 1922 р. видана перша збірка пісень «Цзін». Сюди входить популярна в Китаї пісня «Запитаю». Серед його перших композицій початку 20 років ХХ століття слід відзначити «Пісня пухнастих хмар» (або «Пісня прозорих хмар»), «Патріотична пісня пам'яті 4 травня».

Охарактеризуємо ці твори. У квітні 1920 року Сяо Юмей, щойно повернувшись до Китаю, був найнятий тодішнім урядом як член Комітету з дослідження національного гімну, щоб створити музику для поезії «Пісня пухнастих хмар». Цей твір став національним гімном у 1921-1928 роках. Текст «Пісні пухнастих хмар», ймовірно, написаний у проміжку 200-100 pp. до н. е. і Сяо Юмей вважав, що слова цієї пісні надто складні, і для життєвого національного гімну необхідні простіші та дохідливіші тексти, тому що лише за такої умови вони можуть отримати схвалення більшості людей і виконуватись масами.

Будучи переконаним патріотом своєї країни, щоб відзначити п'яту річницю руху Четвертого

травня, Сяо Юмей опублікував «Патріотичну пісню пам'яті 4 травня» (слова Чжао Гоцзюня) у пекінському «Додатку до ранкових новин» 4 травня 1924 р. Пісня, виконана на «Національній музичній конференції», відіграла безпосередню роль у піднесенні патріотизму. Серед соціальних пісень, написаних автором, вона стала найпопулярнішою. Згодом Сяо Юмей зробив аранжування твору для оркестру.

Серед пісень, спрямованих проти японської окупації, відзначимо композиції «Зоряне небо», «Янхуа» – «Квітка тополі», «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори», «Казка про гусей, які летять на південь».

Однією з найпопулярніших художніх пісень Сяо Юмея є «Янхуа» – «Квітка тополі» (「楊花」 – 「胡柳花」) Вона передає ностальгічні переживання митця, написана під впливом японської інтервенції.

Цю музичну композицію Сяо Юмей уклав на слова І Вейчжая (易韦斋)¹. Твір опубліковано композитором у 1930 р. При загальному сумовито-ностальгічному характері пісні, у початковому експозиційному викладі змальована ідилічна картина мирного життя та спокійного барвистого опису природи (1 частина). Їй на зміну приходять фрагментарні замальовки поступово зростаючого неспокою (серединна динамічна побудова). Завершення – епілог повертає слухача до початкової світлої картини, але уже віддаленої в часі: весняна картина природи («зазеленіли абрикоси і сливи...») через низку природних змін переходить у похмуру осінь («Це їх жорстка реальність», «така стара хата»), але залишаються світлі спогади («такий гарний садовий будиночок») та віра у відродження та прихід Весни («Щороку будуть такі красиві плаваючі квіти.»).

Вірш побудований п'ятислівними¹ віршованими строфами². Для реалізації поетичного тексту свого сучасника І Вейчжая композитор звернувся до наскрізної композиційної моделі з рисами тричастинності. Поступове драматургічне напруження впродовж експозиційного та серединного викладу підсумовується у синтетичній репризі.

(А) Ах! Глибоко на подвір'ї, (1-4 т.т.) ах! В глибині двору. (4-7 т.т.)

Ах! Зазеленіли абрикоси і сливи. (7-11 т.т.)

Ах! На обсаджений деревами стежці сьогодні було похмуро. (11-15 т.т.)

Ах! Люди дуже тихі, (17-20 т.т.) а! Люди тихі. (20-23 т.т.)

(В) Східний вітер віє, гілочка верби як хвилі, тріпочуть! (23-27 т.т.)

Ах! Ставок повний, і ледве помітні тіні водяних рослин. (27-31 т.т.)

А-а! А-а! (31-37 т.т.)

(С) Ах! Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають, поспішають, поспішають! (39-42 т.т.)

Злякалися рибки у воді! Бам, бам, бам! (42-44 т.т.)

Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! (44-46 т.т.)

Слабкі пелюстки, які легко опадають. (46-49 т.т.)

Вони падають, для них це дуже важливо. (50-51 т.т.)

Це їх жорстка реальність. (51-52 т.т.)

(А1) Ах! Якби це Весняне місто існувало завжди! (52-54 т.т.)

Щороку будуть такі красиві плаваючі квіти! (54-56 т.т.)

Я хочу відзначити те, що там так багато дерев. (56-57 т.т.)

Така стара хата! (58 т.т.)

Такий гарний садовий будиночок! (59 т.т.)

Хто майстер? Ах! Ах! Ах! (60-61 т.т.)³

Зміна настрою та поступова динамізація образів і картин природи у кожному куплеті знайшла відображення у наскрізному варіантному розвитку композиції.

Загалом форму можна окреслити як вільну неперіодичну АВСА1 за наступною схемою (у третьому та четвертому рядках підкресленим курсивом позначенні розспівування на «А...» та «Ах...». Якщо вигук чи розспівування «А» або «Ах» є складовою фрази із текстом, то у третьому рядку позначатиметься лише підкресленням):

Тематичний, структурний, тональний план художньої пісні «Квітка тополі» Сяо Юмея

А		В	С	А1
Вступ	с	с ₁	с ₂ d +е(доп.)	с ₃ d ₁ е ₁ + доп.
а а ₁ а ₂ b				
(1) <u>3 3 3 3</u>	3(2) <u>332</u>	3 2 2 2 <u>6</u> (2)	<u>1 1 1 1 1 1</u> 1 1 1 +2 1 1	<u>1 2 2 2 1 1 1</u> + <u>1 1 3</u>
<u>1 1</u> <u>1+2 1+2</u>		<u>1+1+2+2</u>	<u>1</u> <u>1</u>	<u>1</u> <u>1 1 3</u>
As-dur		As-dur	As-dur	As-dur

Отже, початкова двочастинна побудова (12+13) вводить у спокійний умиротворений настрій природи, змальований біля картини власної домівки автора. Початкова хвилеподібна мелодична лінія першої фрази на словах «Ах! Глибоко на подвір'ї (1)+2-4 т.т.», ґрунтується на відтинку пентатоніки та, водночас, рухається по звуках домінантового тризвука, що підкреслює її близькість до фольклорних зразків із синтезом гармонічної мажоро-мінорної європейської системи. Поступове розширення початкової поспівки шляхом секвенційно-варіантного розвитку («Ах! В глибині двору - 4-7 т.т. Ах! Зазеленіли абрикоси і сливи - 7-11 т.т.») створює відповідну експресію та, ніби передбачає розгортання тривожних станів, які задекларовані автором ще в початковій ремарці *Con espressione* (Приклад 1).



Приклад 1 . Сяо Юмей «Квітка тополі», 1-8 т.т.

Певне напруження доповнюється і використанням лише тоніко-домінантових співзвуч із різними їх оберненням та витриманим повторюваним домінантовим звуком «es» у середньому голосі фортепіанної партії впродовж цілого експозиційного розділу (1-39 т.т.): As-dur затакт D¹ | T₆₄ - D² | T₆₄ - T³ | D₆ - D⁴ | T - T⁵ | D - ---⁶ | T - D₆ ⁷ | D₆ - ---⁸ | D₇ - T⁹ | D₆₄ - T¹⁰ | D₆ - D₆₅ ¹¹ | VI - D || (Приклад 1). Лише двічі вкраплюються тризвуки шостого щабля при розв'язанні домінантових обернень – D₆₅ та D₂ у 10-11 та 13 тактах. Частіша пульсація гармонії – зміна функції чи обернення також виражає поступове зростання напруження.

Поступове пришвидшення темпу *poco allegro*, перехід від *piano* до *crescendo* характеризують напруження та динамізацію серединної побудови. Після квінтово-секстових репетиційних повторень у басу фортепіанної партії та дублювання середнім її голосом вокального розспіваного вигуку «А...а...а...» на словах «Ах! Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають ... (39-42 т.т.). Злякалися рибки у воді! ... (42-44 т.т.) Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! (44-46 т.т.). Слабкі пелюстки, які легко опадають (46-49 т.т.). Це їх жорстка реальність (51-52 т.т.)» динамізується низка виражальних засобів, насамперед мелодія. Короткі хвилеподібні мотиви та субмотиви ритмізуються і розвиваються варіантно та секвенційно. У структурному відношенні композитор застосовує принцип дроблення: $\underline{1} \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ \underline{1} \ 1 \ 1 \ 1 + 2 \ 1 \ 1$ (39-52 т.т.).





Приклад 2. Сяо Юмей «Квітка тополі», 38-47 т.т.

Гармонія, зберігаючи рівномірну пульсацію по басових функціях – Т-Т6-Т₆₄-D (D₇) – витриманою фігурацією у кожному такті, служить тлом для секстових та терцієвих втор сольної партії у верхньому голосі фортепіанного супроводу. Змістовним та інтонаційним завершенням служить чотиритактове доповнення до серединної побудови: «Вони падають, для них це дуже важливо (50-51 т.т.). Це їх жорстка реальність (51-52 т.т.)». Це як тиха кульмінація всієї композиції: *poco a poco rallentando*, хвилеподібний висхідний пасаж в обсязі в.9 із вперше введенними тріолями, лаконічними мотивами та субмотивами, арпеджіато та завершенням досконалою каденцією. Через низку тривожних подій ніби приходиться завмирання природи, життя (Приклад 3, 50-52 тт.).



Приклад 3 . Сяо Юмей «Квітка тополі», 50-57 тт.

Поверненням до світлих картин та почуттів, вірою в існування Весняного міста, відродження життя сповнена реприза твору. Енергійно політно звучать хвилеподібні пасажі вокальної партії з октавними дублюваннями у супроводі фортепіано, тлом для яких слугують арпеджовані «хвилі» домінантової та тонічної функцій (Приклад 3, 52-57 тт.).

Реприза виступає підсумуванням усіх попередніх подій, картин, настроїв. Тут звучать теми, чи їх елементи із попередніх частин. Крещендуюча динаміка від *piano* до *forte*, сповільнення на заключних акордах (*cresc. e rallentando*), вичленування тріольних мотивів із додатку до серединної побудови створює другу кульмінацію усього твору.

Поеднання наскрізного варіантно-секвенційного розвитку мелодичної лінії та фортепіанного супроводу, неструктурований виклад лаконічних фраз, мотивів, субмотивів приводить до вільного імпровізаційного розгортання усієї композиції.

Необхідно згадати низку символів, що є характерною рисою усієї китайської поезії. Залежно від контексту, вони виражають різні стани, почуття, настрої. Квіти є символом красивих речей, але «падаючі квіти» представляють собою тугу та смуток: «Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! Слабкі пелюстки, які легко опадають.... Це їх жорстка реальність».

Зазвичай, у китайській традиції риба символізує достаток і процвітання; також часто виступає втіленням свободи. Ластівка уособлює прихід весни і розквіт квітів, бо вона летить із півдня на північ, щоб вити своє гніздо. Також ластівки, які переважно літають парами, символізують красу кохання.

Але в поезії І Вейчжая ці образи використані не у благополучній мирній ситуації, а в іншому контексті: «Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають, поспішають, поспішають! Злякалися риби у воді!». Але, не зважаючи на ці образи, загальна заключна ідея поезії оптимістична. Філософсько-символічне навантаження картин природи – від весни через літо-осінь, і знову ж повернення, як спогад, до весни, свідчить про незламність людини і, незважаючи на всі незгоди, її світлу надію на краще.

Висновки. У художній пісні композитора Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Квітка тополі», спостерігаємо майстерне поєднання митцями національних китайських засобів виразності та традиційних принципів розвитку з західно-європейськими ладовими та гармонічними особливостями. У творі синтезовані послідовності гармонічних співзвуч, які ґрунтуються і на фольклорних і на європейських зразках. Частим є використання поліфункційних поєднань, акордів із заміненними, доданими чи пропущеними тонами, еліптичні звороти тощо. Але вони скоріше носять звукописне чи звукозображальне навантаження, хоч і з ясно вираженими функціями. З переважальною чітко окресленою мажоро-мінорною системою музична тканина, зокрема мелодія збагачена відтинками пентатоніки у різних оберненнях.

Риси німецької *Kunstlied*, які впродовж розвитку жанру китайської художньої пісні, а особливо на початковому етапі становлення проникали у твори китайських композиторів, склали низку характерних особливостей властивих для нового китайського жанру.

Аналіз художньої пісні Сяо Юмея на поезію І Вейчжая «Квітка тополі» продемонстрував романтичне ліричне спрямування поезії, вагому роль фортепіанного супроводу в музичній драматургії, використання складних виражальних засобів, насамперед гармонічних, а також доволі складу форму організації музичної тканини – наскрізну форму з рисами тричастинності. Всі ці риси виступають у синтезі із класичними китайськими національними рисами.

Примітки:

¹ І Вейчжай (1874-1941 рр.) уродженець Хешаня, Гуандун. У ранні роки навчався в Академії Гуаня, а пізніше – в Японії в університеті. Після повернення до Китаю викладав у Пекінському педагогічному університеті, Шанхайській національній музичній консерваторії, Цзінаньському університеті тощо. Досконало володів поезією, музикою, каліграфією, живописом. Співпрацював із Сяо Юмеем у сфері музичної освіти.

² 啊! 庭院深深 啊! 庭院深深!

啊! 杏林深深 啊! 杏林深深!

³ Така конструкція поетичних творів використовувалась в Китаї ще до панування Династії Цін (221-206 р. до н.е.) і Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) та була введена у першій китайській збірці фольклорних пісень – «Шицзін» [4].

⁴ Переклад вірша з китайської здійснено Ксіонгом Ченгіангом

Список використаної літератури

1. Дай Пенхай. Історичний розвиток художніх пісень у Китаї. Музичне мистецтво: Газета Шанхайської муз. консерваторії. Вип. 3, 1988. С. 91-94. 戴鹏海: 艺术歌曲在中国的历史发展脉络 出自. 音乐艺术: 上海音乐学院报. 1988年第3期. 91-94页。
2. Ден Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика: дис.... канд. миств.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018, 175 с.
3. Лі Шумін. Огляд симпозиуму з китайської художньої пісні. Народна музика. Пекін, 2007. № 7. С. 26-29. 李曙明 中国艺术歌曲研讨会综述/ 李曙明 人民音乐 — 北京 2007. № 7. 页 26-29.
4. Перша китайська збірка фольклорних пісень «Шицзін». 最早的一部诗歌总集 URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter15/chapter150107.htm> (дата звернення: 21.10.2024).
5. Сяо Цін. Син розповідає про свого батька, Сяо Юмей. Китайські музичні новини. 2008-07-16. 儿子讲述父亲挚友梅 中国音乐报 2008-07-16.
6. Сяо Юмей, перший доктор-музикант у Китаї: створення першої антияпонської пісні. Газета Китайської політичної консультативної конф. Ред. Лю Хуань 2013-05-02. 中国第一位博士音乐家萧玉梅: 创作第一首抗日歌曲. 中国政治协商会议报. 编辑 刘环 2013-05-02.
7. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис... д-ра філософії, спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2016. 230 с.
8. Хуан Цзи. Оцінка музики. Підручник для середньої школи Фусін – Музика / Упоряд.: Хуан Цзи, Чжан

Юйжень, Ин Шаннен і Вей Ханьчжан. *Комерційна преса*, вид. 6, травень 1935 р. С. 5. 黄白: 音乐欣赏, 选自复兴初级中学教科书音乐, 黄白、张玉珍、应尚能、丰翰章编著, 商务印书馆, 1935年5月第六版

References

1. Dai Penghai. Historical development of art songs in China. Musical arts: The newspaper of the Shanghai Conservatory of Music. Issue 3, 1988. C. 91-94. 戴鹏海: 艺术歌曲在中国的历史发展脉络. 出自 音乐艺术: 上海音乐学院报 1988年第3期 91-94页
2. Deng Kai Yuan. Chamber-vocal miniature in the works of Chinese composers of the 1980s and 1990s: genre stylistics. (Candidate of Arts degree: 17.00.03 Musical Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2018, 175 p.
3. Li Shumin. Review of the symposium on Chinese art song / Li Shumin. Folk music. Beijing, 2007. № 7. C. 26-29. 李曙明 中国艺术歌曲研讨会综述 / 李曙明 // 人民音乐 - 北京 2007. NO. 7. 页 26-29.
4. The first Chinese collection of folk songs is Shijing. 最早的一部诗歌总集 URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter15/chapter150107.htm> (accessed on 21.10.2024).
5. Xiao Qin. A son talks about his father, Xiao Yumei. China Music News. 2008-07-16. 儿子讲述父亲萧友梅. 中国音乐报 2008-07-16.
6. Xiao Yumei, the first doctoral musician in China: creating the first anti-Japanese song. Newspaper of the Chinese Political Consultative Conference. Editor Liu Huan 2013-05-02. 中国第一位博士音乐家萧玉梅: 创作第一首抗日歌曲. 中国政治协商会报 编辑 刘环 2013-05-02.
7. Wu Hongyuan. Chinese art song: history and theory of the genre. Doctoral dissertation. Specialty 17.00.03 - Musical Art / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 2016. 230 p.
8. Huang Ji. Evaluation of music. Textbook for Fuxing Middle School – Music. Compiled by: Huang Ji, Zhang Yuizhen, Ying Shannen and Wei Hanzhang, Commercial Press, sixth edition, May 1935 黄白: 音乐欣赏, 选自复兴初级中学教科书音乐, 黄白、张玉珍、应尚能、丰翰章编著, 商务印书馆, 1935年5月第六版

THE SYNTHESIS OF ROMANTIC WESTERN EUROPEAN TRENDS AND NATIONAL CHINESE MEANS OF EXPRESSION IN XIAO YUMEI'S ART SONG TO THE POEM AND WEIZHAI

«POPLAR FLOWER»

Pysmenna Oksana – Ph, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Xiong Chengyang – PhD student at the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

The aim of the article is to reveal the stylistic features of one of the most famous Chinese songs by Xiao Yumei based on the poem «Poplar Flower» by Yi Weizhai. The teacher and composer Xiao Yumei, the founder of the genre of Chinese art song, a public figure, and organizer of music education at various levels in China, became the first Chinese doctor of music, having defended his doctoral dissertation «China before the seventeenth century: a study of the history of the orchestra» in 1919 at the Department of Musicology at the University of Berlin.

The work notes that the artist's chamber music works include more than 100 opuses: «I'll Ask», «Song of Fluffy Clouds», «Patriotic Song of Memory of May 4», «Starry Sky», «Song of National Disaster», «Journey to the Mountains» and «The Tale of Geese Flying South».

The comprehensive analysis of Xiao Yumei's art song «Poplar Flower» demonstrates a masterful combination of national Chinese expressive means and traditional principles of development with Western European harmonic features.

Key words: chamber vocal works, Chinese art song, genre, style, expressive means, romanticism, piano, China.

UDC 784.3

THE SYNTHESIS OF ROMANTIC WESTERN EUROPEAN TRENDS AND NATIONAL CHINESE MEANS OF EXPRESSION IN XIAO YUMEI'S ART SONG TO THE POEM AND WEIZHAI

«POPLAR FLOWER»

Pysmenna Oksana – Ph, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Xiong Chengyang – PhD student at the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

The purpose of the study is to identify stylistic trends in the composer's chamber vocal works through a comprehensive analysis of musical expressive means and architectonics of Xiao Yumei's representative song «Yanhua» – «Poplar Flower».

Research methods: historical – to outline the stages of development of the chamber vocal genre; source study – to study scientific literature; structural and analytical – to analyze the composer's chamber vocal works, determine the style, semantic content and features of the composer's musical language.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it is the first to study the peculiarities of musical thinking and musical language of the composer Xiao Yumei on the example of the Chinese author's song «Poplar Flower» to a poem by the contemporary poet Yi Weizhai.

Conclusions. A detailed analysis of the expressive means: melody, harmony, rhythm, as well as the correspondence between the poetic text and its musical embodiment demonstrated to what extent the composer used European late romantic features of compositional creativity in combination with traditional Chinese features.

In Xiao Yumei's Chinese art song «Poplar Flower» based on the poem by the contemporary poet Yi Weizhai, the artist demonstrated the romantic and lyrical trend of poetry, the important role of piano accompaniment in musical drama, the use of complex expressive means, primarily harmonic, as well as a rather complex form of organizing the musical fabric – a through form with signs of three-partness. All these European romantic features appear in synthesis with classical Chinese national characteristics.

Key words: chamber vocal works, Chinese art song, genre, style, expressive means, romanticism, piano, China.

Надійшла до редакції 28.11.2024 р.

УДК 781.68

ЄВРОПЕЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ ЦЕНТРІ ВИКОНАВСЬКИХ МИСТЕЦТВ У ПЕКІНІ : РЕПЕРТУАРНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Ген Іно – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0000-7656-9656>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.852>
porryhatter666@gmail.com

Виявлено сучасні принципи виконання європейської оркестрової музики китайськими диригентами в контексті глобальних культурних процесів. Позначено, що в останні десятиліття їх виконавське мистецтво привертає увагу міжнародного співтовариства через соціально-політичні трансформації в Китаї та процеси глобалізації. Внаслідок цього на світовій арені з'являються талановиті китайські композитори та виконавці, творчість яких акцентує значущість європейських музичних традицій для формування китайського музичного стилю. Акцентовано, що вивчення «життя» європейської музики для оркестру (перш за все симфонічного) в Китаї є важливим питанням сучасного музикознавства, що дозволяє висвітлити вплив цієї музики на місцеву мистецьку практику та міжнародну культурну взаємодію. Виявлено, що адаптація західних культурних стратегій враховує різні компоненти художнього процесу, від індивідуальних характеристик виконавців до державної підтримки. Проаналізовані досягнення китайських диригентів, які стають провідниками світових художніх тенденцій, демонструючи високу технічну майстерність та розуміння творів. Розглянуті інтерпретації оркестрових творів Г. Малера, К. Сен-Санса, О. Респігі, Я. Сібеліуса та інших композиторів під керівництвом китайських диригентів. Підсумовано, що культурний обмін між Заходом і Сходом сприяє формуванню нових художніх концепцій та естетичних підходів, а подальші дослідження в цій галузі можуть поглибити знання про сучасну китайську музичну практику та її роль у глобальному музичному дискурсі, сприяючи більш глибокому діалогу між культурами.

Ключові слова: китайське виконавське мистецтво, китайські диригенти, європейська оркестрова музика, музика для симфонічного оркестру, культурна взаємодія, інтерпретація, музичний репертуар, Національний центр виконавських мистецтв.

Актуальність теми дослідження. Виконавське мистецтво китайських музикантів протягом останніх десятиліть стабільно привертає увагу міжнародної спільноти. Значні досягнення музикантів Китаю тісно пов'язані з масштабними соціально-політичними трансформаціями, що відбулися в країні наприкінці ХХ століття, а також інтенсивними глобалізаційними процесами, що визначили культурний ландшафт сучасної епохи. Ці чинники сприяли тому, що за відносно короткий проміжок часу на світовій арені з'явилися талановиті китайські композитори і виконавці, які демонструють надзвичайно високий рівень майстерності та глибоке художнє чуття, а концертні зали та оперні театри почали наповнюватися

© Ген Іно., 2024

компетентною, освіченою аудиторією, що вимагає від музикантів високого рівня підготовки та творчої майстерності. В рамках цього процесу треба зазначити надзвичайну роль європейських музичних традицій, що стали базисними для формування, власне, китайського музичного стилю як у композиторській, так і виконавській діяльності та не втрачають значущості до нині.

Саме тому дослідження «життя» європейської оркестрової музики в Китаї є важливим питанням сучасного музикознавства, адже це дозволяє висвітити значний вплив останньої як на розвиток місцевої музичної культури, так і глобальні процеси культурної взаємодії. У такому випадку європейська традиція виступає широким транснаціональним феноменом, що активно інтегрується в китайський культурний контекст, зокрема через адаптацію репертуару і виконавських практик. Саме це потребує ґрунтовного аналізу з погляду теорії та практики міжкультурної комунікації. До того ж аналіз взаємодії західних музичних канонів із місцевими традиціями дозволяє зрозуміти процеси *глокалізації* в музиці, де глобальні стилі набувають нових форм у локальних контекстах, враховуючи роль державної політики сучасного Китаю, в рамках якої активно підтримується розвиток класичної музики. Остання інтегрується до національної освітньої та культурної стратегії та починає, безперечно, впливати на формування сучасної китайської ідентичності.

Адаптація культурних патернів передбачає врахування всіх складових мистецького процесу – від індивідуальних, таких як рівень підготовки виконавців або композиторів та їх художні вподобання, до локальних аспектів, включаючи репертуарну політику мистецьких установ та запити аудиторії, і до загальнонаціональних компонентів, зокрема державну підтримку. Одним із ключових центрів музичного життя в Китаї є Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні, де проводяться значущі музичні події, які відображають загальні культурні тенденції країни. Тому детальний аналіз цих компонентів на прикладі останніх двох років (2023–2024) діяльності цієї установи та їх екстраполяція на ширший контекст допоможуть краще зрозуміти розвиток китайського мистецтва та його інтеграцію в світову музичну культуру. Все це підтверджує актуальність представленої статті та виявляє необхідність подібного дослідження.

Мета статті – виявити репертуарні особливості європейської оркестрової музики у Національному центрі виконавських мистецтв Пекіну та з'ясувати інтерпретаційні підходи до виконання окремих творів відомими китайськими диригентами. Увага буде зосереджена на симфонічній складовій репертуару в широкому контексті жанрової сфери музики для оркестру.

Аналіз досліджень та публікацій з заявленої проблематики. Останнім часом спостерігається значне зростання інтересу до досліджень, що аналізують особливості творчого методу китайських диригентів-інтерпретаторів західних музичних творів. Цю тенденцію підтверджують наукові праці таких музикознавців як Ян Цзюнь [3], Ден Цзякунь [2], Гуй Цзюньзе [1] та ін., у яких розглядаються ключові аспекти розвитку оркестрової музики та специфіка диригентського мистецтва в Китаї. Ці дослідження акцентують увагу на творчості видатних диригентів, аналізуючи проблеми та виклики, що виникають у цій сфері музичної діяльності, підкреслюючи важливість міжкультурних взаємодій як рушійних сил у процесі інтерпретації західної музичної культури китайськими митцями. Таким чином, ці наукові роботи не лише поглиблюють розуміння еволюції музичного мистецтва в Китаї, але й сприяють формуванню нового дискурсу щодо глобальних культурних обмінів у музичній сфері. Проте, незважаючи на зростаючу кількість досліджень, присвячених особливостям творчого методу китайських диригентів, питання інтерпретації ними оркестрових творів європейських композиторів залишається недостатньо вивченим. Це свідчить про актуальність і необхідність більш глибокого аналізу теми, особливо в контексті зміцнення статусу Китаю в міжнародному культурному просторі. Отже, проведення систематичних досліджень у цій сфері може не лише заповнити прогалини в існуючій науковій літературі, але й забезпечити вагомий внесок у розвиток міжнародного музичного дискурсу, зокрема в контексті естетики та практики оркестрового виконання.

Виклад основного матеріалу. Історія розвитку академічної музики Китаю була нерівномірною, проте завжди мала зв'язок з європейськими музичними традиціями. Аналіз історичних процесів, зроблених в роботі Ян Хунь-Лунь [5] дозволяє зробити висновок, що європейська музика пройшла складний шлях до інтеграції у китайське суспільство, адаптуючись до національних умов і, водночас, формуючи вигляд сучасної китайської музичної культури. Цей процес зумовлений як зовнішніми політичними факторами, так і внутрішніми культурними потребами модернізації та глобалізації.

Активне проникнення музики Китаю до світового музичного простору, що почалося у 1980-х роках, обумовлене, з одного боку, зверненням до зразків музичної класики (насамперед, європейського зразка, де оркестрова/симфонічна музика посідає одне з найголовніших місць), а з іншого – розбудовою внутрішньої інфраструктури, яка у 2000-х роках набула небувалого масштабу, в результаті чого в Китаї з'явилося чимало концертних майданчиків світового рівня. Однією з них стала концертна сцена Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні (далі по тексту – НЦВМ), заснована у 2007 р. Варто зазначити, що згадана масштабна архітектурна споруда включає чотири основні зали: оперний, концертний, театральний та мульти-функціональний, які ніби символізують ключові напрями музичного мистецтва в Китаї. Зокрема концертна зала, розрахована на 2017 місць, спеціалізується переважно на проведенні концертів європейської оркестрової та китайської національної музики. Примітним є той факт, що в цій залі встановлено найбільший орган в Азії, який налічує 6.500 труб, що підкреслює його унікальність та значущість у музичному середовищі країни.

Протягом 15 років діяльності у НЦВМ Пекіна виконано чималу кількість оркестрових творів. Аналіз репертуару виступів різних оркестрів у НЦВМ за останні два роки демонструє широкий спектр музичних творів, що охоплюють різні епохи та стилі. Це, безумовно, свідчить про значну культурну та художню різноманітність програм. Виділімо три основні репертуарні групи за жанровою ознакою. Так, першу групу складає європейська симфонічна музика різних історичних періодів. Другу групу формують опери, представлені у вигляді оркестрових фрагментів або транскрипцій. Третя група об'єднує всі інші оркестрові твори (перекладення або твори для більш камерного складу), розраховані як на класичні, так і сучасні ансамблі.

Виконувані у концертній залі НЦВМ твори можна згрупувати також і за музичними епохами, що

дає змогу оцінити еволюцію оркестрової музики в контексті історичних і культурних змін Китаю та виявити найбільш затребувані композиції. Зокрема, твори класичної епохи представлені симфоніями Л. ван Бетховена та В. А. Моцарта. Музика XIX століття продемонстрована симфонічними творами Й. Брамса (Симфонії №1, №2, №4), А. Брукнера (Симфонії №5, №6, №8), А. Дворжака (Симфонія №9), Г. Берліоза («Фантастична симфонія»), які є прикладами високого романтичного стилю з його емоційністю, індивідуалізмом та оркестровою майстерністю. Окрім симфоній – це оркестрові фрагменти з опер Р. Вагнера, вальси Й. Штрауса, окремі номери з «Пер Гюнта» Е. Гріга, що демонструють розширення меж оркестрового жанру та інтеграцію національних елементів у європейську музику.

Є в репертуарі НЦВМ й опуси, що представляють епоху пізнього романтизму та модернізму (кінець XIX – початку XX ст.). Це – твори Г. Малера (Симфонії №1, №3, №5), І. Стравінського, Р. Штрауса та Б. Бартока. Крім того, в концертній залі постійно звучать твори музики XX ст. У 2023-2024 рр. такими стали композиції «4'33"» Дж. Кейджа або «Нотації» П. Булеза, які, по суті, є відображенням радикальних змін у музичному мисленні, що розширили традиційні межі сприйняття музики. У контексті сучасного симфонічного виконання такі твори дозволяють інтегрувати нові ідеї та технології, зберігаючи водночас традиції симфонічного мистецтва.

Такий достатньо широкий та складний репертуар НЦВМ потребує залучення професійних музикантів, саме тому тут виступають основні висококваліфіковані оркестри Китаю. Основним із них є Національний оркестр виконавських мистецтв Китаю (НСПАО), що демонструє майстерність у виконанні різноманітного репертуару. Співпраця НСПАО з міжнародними диригентами та солістами підкреслює важливість культурного обміну та підвищення виконавського рівня. Окрім цього, Китайський національний симфонічний оркестр і Філармонічний оркестр Ханчжоу та інші знамениті колективи активно беруть участь у музичному житті НЦВМ, збагачуючи програму новими естетичними концепціями.

Аналізуючи діяльність концертних зал Пекіну, неможливо обійти стороною й діяльність китайських диригентів, які стають провідниками світових мистецьких тенденцій, адже інтерпретація симфонічної музики є складним процесом, що вимагає від диригента не лише технічної майстерності, а й глибокого осмислення твору, його стилістичних і культурних особливостей. Як наукова категорія, інтерпретація симфонічного твору включає філософські, естетичні та психологічні аспекти, що дозволяють диригенту стати посередником між композитором і слухачами, наново відтворюючи художнє бачення і емоційний контекст музики.

У випадку з китайською музичною практикою треба вказати на спорідненість традицій сприйняття музики на Заході та Сході, що стає запорукою для активної асиміляції європейських творів китайською сценою та продуктивною діяльністю диригента. Так, китайський дослідник Хао Хуан [4] підкреслює, що філософія музичної інтерпретації, як і в західній, так і східній музичних традиціях, демонструє значення музики не лише як естетичного явища, але і як етичного інструменту. Зокрема, Конфуціанська концепція музичної освіти акцентує увагу на вихованні моральних якостей через мистецтво, що має багато спільного з західними філософськими теоріями, зокрема вченнями Платона і Піфагора, які розглядали музику як засіб для досягнення гармонії і морального розвитку.

Із точки зору психології диригент виступає своєрідним комунікатором між музикантами і слухачами, який не лише технічно координує оркестр, але й емоційно спрямовує його. В контексті цього процесу диригент є відповідальним за емоційне забарвлення і глибину музичного твору, що, в свою чергу, впливає на сприйняття слухачами.

Важливим є й естетичний аспект інтерпретації, що полягає в балансі між аутентичним виконанням, тобто точним відтворенням задуму композитора, і вільним творчим підходом, що дає можливість диригенту висловити власну індивідуальність. У цьому сенсі інтерпретація є формою діалогу між музичною традицією і сучасністю. Зокрема, в умовах Китаю, де західна музика стала символом сучасності та культурного престижу, диригенти часто стикаються з необхідністю адаптації західних музичних традицій до місцевих естетичних і культурних стандартів.

Нарешті, технічний аспект диригування передбачає точний контроль над темпом, динамікою, артикуляцією та балансом інструментів. Диригенти мають можливість варіювати ці елементи для досягнення бажаного ефекту, додаючи власні акценти до твору. У контексті китайської музичної практики це може відображати глибоке культурне осмислення твору, коли західна музика інтерпретується через призму східних естетичних категорій. Симфонічна інтерпретація диригента стає формою культурної адаптації, де музика виступає символом модернізації і прогресу.

Аналізуючи виступи диригентів, які виступали в Національному центрі виконавських мистецтв Пекіну, треба відзначити їхню важливу роль у популяризації європейської симфонічної музики в Китаї. До участі залучаються як місцеві, так і міжнародні фахівці, що сприяє культурному обміну та інтеграції світових музичних традицій у китайський музичний контекст.

Серед видатних диригентів, які виступали у НЦВМ у 2023–2024 роках, варто відзначити таких митців, як: Цзін Хуань (Jing Huan), Чжан І (Zhang Yi), Ліо Куокман (Lio Kuokman), Лю Цзя (Lü Jia), Юй Лун (Yu Long), Лю Шаоцзя (Shao-Chia Lü), Ся Сяотан (Xia Xiaotang), Ян Ян (Yang Yang), Цянь Цзюньпін (Qian Junping), Хуан І (Huang Yi), Сюй Чжун (Xu Zhong), Шуй Лань (Shui Lan), Фань Ні (Fan Ni), Ін Жунцзе (Jong-Jie Yin), Шао Ень (Shao En), Лі Сінцао (Li Xincao), Тан Ліхуа (Tan Lihua), Сунь Іфань (Sun Yifan), Тан Мухай (Tang Muhai) та Лі Бяо (Li Biao). Кожний з цих диригентів демонструє глибоке розуміння західної музичної традиції, уміло інтегруючи її у сучасний китайський культурний контекст.

Проаналізувавши концерти за участю китайських диригентів, можна зробити висновок, що за останні два роки у НЦВМ найчастіше виступає Лю Цзя (5 виступів), Чжан І (4 виступи), Шуй Лан (3 виступи), Тан Ліхуа (3 виступи). Інші диригенти, зокрема Цзін Хуань, Юй Лун, Ся Сяотан, Ян Ян, Ін Жунцзе, також показали помітну активність, здійснивши по 2 виступи. Всі інші диригенти мають по одному виступу, проте загальна кількість та розмаїття творів демонструє тенденцію до активного культурного обміну між Сходом і Заходом насамперед через симфонічну музику.

Розглянемо інтерпретації європейської оркестрової музики більш детально та визначимо особливості диригентського погляду китайських митців, що найчастіше запрошуються до НЦВМ.

Лю Цзя – один із найвідоміших китайських диригентів, що постійно співпрацює з оркестром НЦВМ та Китайським національним симфонічним оркестром. У репертуарі маестро багато різноманітних творів, проте частіше він віддає перевагу творам романтичної доби. Його інтерпретації Симфоній №5, №6 і №8 Брукнера, а також Симфонії №1 і №4 Брамса, що прозвучали у минулому сезоні, продемонстрували майстерність у прочитанні складних симфонічних творів, що вимагають глибокого розуміння музичної форми.

Не вдаючись до детального розгляду всіх виконаних творів, позначимо основні, на наш погляд, моменти в інтерпретації Симфонії №5 Г. Малера, в якій Лю Цзя особливо тонко поєднав європейські виконавські традиції та китайську ідентичність. У першій частині, яка відкривається повільним вступом, диригент підкреслює піцикато низьких струнних, створюючи текстурне мереживо, за яким виникає строгий хоральний контрапункт як нагадування про важливість європейських музичних традицій. Вирішальна тема, що має волелюбне звучання, доповнюється рельєфним мотивом тривоги, що збагачує емоційний контекст, проте виконана строго та стримано. Адажіо, як змістовна серцевина симфонії та одна з найпопулярніших тем Г. Малера, дозволило продемонструвати диригенту китайський мелодизм у поєднанні з європейською епічною наративністю. Виконання третьої частини Скерцо насичено різкими контрастами, що натякають на гротескні елементи, в стилі композитора. Завершення симфонії, що починається з ремінісценцій попередніх частин, відзначається емоційною насиченістю, а колосальне оркестрове tutti підкреслює майстерність Лю Цзя в інтеграції західних і східних музичних традицій. Ця інтерпретація є показовим прикладом того як сучасні китайські диригенти додають нові сенси у класичну музику, зберігаючи її автентичність.

Чжан І – один із найвидатніших сучасних китайських диригентів, посідає ключову позицію у розвитку симфонічної музики як у Китаї, так і міжнародному рівні. Стиль диригентської діяльності Чжан І вирізняється винятковою увагою до оркестрової фактури та тонким відчуттям балансу між інструментальними групами, що дозволяє йому створювати багатопланові й детально опрацьовані музичні інтерпретації. Його диригентський підхід характеризується чіткою артикуляцією музичних фраз та ретельним контролем у динамічних переходах, що підкреслює драматизм творів, особливо в контексті виконання романтичного й сучасного репертуару. Крім того, Чжан І демонструє здатність поєднувати технічну досконалість із глибоким емоційним наповненням, досягаючи високого рівня виразності у своїх інтерпретаціях. Він вміло керує оркестром, акцентуючи увагу на структурній ясності та музичній прозорості, що робить його виконання не лише технічно віртуозними, але й художньо змістовними, з акцентом на інтеграції західної та китайської музичних традицій.

Під час виступу в Національному центрі виконавських мистецтв Чжан І продемонстрував майстерність в інтерпретації романтичних творів. Його бачення «Фарандоли» з «Арлезіанки» Ж. Бізе вражає динамічним балансом між енергією танцювальних ритмів та тонкими нюансами оркестрової текстури, що підкреслило глибину драматичної лінії. Виконання «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса можна вважати зразком майстерного володіння тембровими контрастами та гумористичною іронією, притаманних цьому твору. Робота диригента з оркестровими групами демонструє контроль над кожною музичною фразою, що також збагачує звучання.

Виконавська інтерпретація оркестрової сюїти «Птахи» Отторіно Респігі під керівництвом Чжан І вирізняється унікальним поєднанням західноєвропейської музичної традиції та китайського підходу до образного світу. Як диригент, який здобув глибоку європейську музичну освіту, Чжан І майстерно інтегрує європейську технічну досконалість із китайським світобаченням, яке надає великого значення

природі та її символам. Його інтерпретація цього твору підкреслює баланс між точністю відтворення барокової стилістики, на якій заснована сюїта, та здатністю передати натуралістичні елементи, такі як пташиний спів і рухи через оркестрові засоби. Під час виконання кожної з частин сюїти Чжан Ї виявляє глибоке розуміння специфіки музичної драматургії твору. У «La colomba» він підкреслює делікатність і плавність гобою, що імітує голуба, створюючи враження легкості і спокою, характерного для китайської філософії гармонії з природою. У «La gallina» він використовує чіткі ритмічні акценти, що робить виконання струнних схожим на «квоктання» курки, водночас зберігаючи барокову чіткість фактури. У «L'usignuolo» Чжан Ї майстерно керує взаємодією дерев'яних духових та струнних, досягаючи витонченої рівноваги між тембровими групами, що передає атмосферу нічного лісу з мелодійним співом соловейка. Завершальна частина «Pi xusu» в інтерпретації Чжан Ї відзначається ритмічною точністю та легкістю, що підкреслює природну циклічність і невимушеність повторюваного мотиву зозулі, втілюючи водночас східне уявлення про гармонію і повторюваність природних циклів.

Диригент Шуй Лан є впливовою постаттю в китайському симфонічному мистецтві, що регулярно співпрацює з Китайським філармонічним оркестром. Його виконання творів Я. Сібеліуса та А. Дворжака на сцені НЦВМ продемонстрували вміння диригента працювати з європейським романтичним репертуаром та забезпечувати його актуальність для сучасної аудиторії. Так наприклад, інтерпретація симфонічної картини Я. Сібеліуса «Фінляндія» під керівництвом Шуй Лан ілюструє збагачення європейських традицій виконання китайським розумінням. Початок твору, що характеризується потужними акордами мідних інструментів на фоні тремоло литавр, створює враження величної північної природи та фольклорних мотивів. Ця музика втілює дух народної творчості, що є близьким для китайських музикантів, а її інтерпретація відображає прагнення до пошуку диригентом власної музичної ідентичності. Тематизм твору, зважаючи на його жанр, розгортається повільно, вносячи відчуття глибини й сили, що також відповідає китайським естетико-філософським уподобанням. У процесі розвитку темп прискорюється, а фанфарні сигнали труб і тромбонів разом зі звучанням тарілок підкреслюють героїчний настрій. Шуй Лан під час виконання акцентує увагу на динамічних контрастах, що значно збагачує оркестрове звучання та залучає слухачів до активного сприйняття. Кульмінація картини закінчується потужним tutti, яке об'єднує всі теми та має урочистий характер, підкреслений диригентом. Таким чином, інтерпретація Шуй Лан є яскравим прикладом інтеграції культурних елементів, що сприяє діалогу між західною та східною музикою, на фоні високого рівня виконавської майстерності.

Професор Тан Ліхуа також демонструє глибоке розуміння культурної специфіки кожного твору під час своїх виступів у НЦВМ. Тан Ліхуа керує оркестром, акцентуючи увагу на динамічних контрастах і тембрових відтінках, що дозволяє створити глибоке та виразне виконання. Його диригентський стиль, який поєднує технічну досконалість з емоційною насиченістю, робить кожну інтерпретацію унікальною і відзначеною художньою цілісністю. Інтерпретація Тан Ліхуа увертюри до опери «Легка кавалерія» Ф. Зуппе вражає енергією та динамікою, ілюструючи майстерне поєднання різних оркестрових текстур і ритмічних елементів. У виконанні «Військового маршу» Ф. Шуберта Тан Ліхуа виявляє особливу увагу до структурної ясності та стилістичної автентичності, що підкреслює традиції військової музики та її емоційні характеристики.

Висновки. Отже діяльність китайських диригентів у Національному центрі виконавських мистецтв Пекіну є важливим чинником розвитку та подальшого культурного обміну між Заходом і Сходом, оскільки їхня здатність інтегрувати європейські музичні традиції з китайським контекстом сприяє формуванню нових художніх концепцій та естетичних підходів. Інтерпретація музики для оркестру диригентом є багатограничним процесом, що вимагає врахування філософських, психологічних, естетичних та культурних аспектів. Диригент не лише контролює технічне виконання твору, але й створює унікальне художнє бачення. Саме тому виконання оркестрових творів європейських композиторів китайськими диригентами не лише демонструє їхній високий рівень технічної майстерності, але й підкреслює важливість міжнародної взаємодії в музичному просторі. Цей процес створює умови для глибшого діалогу між культурами, що веде до появи нових емоційних та естетичних переживань.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі інших інтерпретацій китайських диригентів оркестрових творів європейських композиторів задля виявлення специфіки китайського стилю диригування в рамках діяльності китайських мистецьких інституцій, що дозволить поглибити знання про сучасну китайську музичну практику та точніше виявити її роль у глобальному музичному дискурсі.

Список використаної літератури

1. Гуї Цзюньзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти: дис... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
2. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2019. 200 с.

3. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст.: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
4. Huang Hao. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy. *International Journal of Music Education*. 2012. Vol. 30. P. 161–176.
5. Yang Hon-Lun. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. 2017. P. 1–18.

References

1. Gui Junjie. Yevropeiska khorova muzyka u vykonanni suchasnykh shankhaiskykh kolektyviv: interpretatsiini aspekty: dys... doktora filosofii: 025 «Muzychne mystetstvo» / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Tchaikovskoho. Kyiv, 2022. 218 s.
2. Den Tsziaun. Kytayska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2019. 200 s.
3. Seredin G. Ctrunnaya serenada Edvarda Elgara. Osobennosti dirizherskoj interpretacii. *Colloquium-Journal*, 2019. №13–8 (37). P. 16–17.
4. Ian Tszium. Symfoniczna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoi chverti XX – pochatku XXI st.: dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Tchaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 p.
5. Huang, Hao. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy. *International Journal of Music Education*, 2012. Vol. 30. P. 161–176.
6. Yang Hon-Lun. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction. *China and the West: Music, Representation, and Reception*, 2017. P. 1–18.

EUROPEAN ORCHESTRAL MUSIC AT THE NATIONAL CENTER OF PERFORMING ARTS IN BEIJING : REPERTOIRE AND INTERPRETATION ASPECTS

Geng Yinuo – graduate student of the department of theory and history of musical performance
of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The current state of the performance of European orchestral music by Chinese conductors has been analyzed in the context of global cultural processes. It has been noted that, in recent decades, the performing arts of Chinese musicians have garnered the attention of the international community due to the socio-political transformations in China and the processes of globalization. As a result, talented Chinese composers and performers have emerged on the world stage, whose creativity emphasizes the significance of European musical traditions in shaping the Chinese musical style. The study of the European symphonic music in China is highlighted as an important issue in contemporary musicology, as it sheds light on the influence of this music on local cultural practices and cultural interactions. It has been revealed that the adaptation of Western cultural strategies takes into account various components of the artistic process, ranging from the individual characteristics of performers to state support. The achievements of Chinese conductors, who serve as conduits for global artistic trends, have been analyzed, demonstrating their high technical mastery and understanding of the works. Interpretations of compositions by Mahler, Saint-Saëns, Respighi, Sibelius, and other composers under the direction of these Chinese conductors have been examined. In conclusion, the cultural exchange between the West and the East contributes to the formation of new artistic concepts and aesthetic approaches. Furthermore, additional research in this field could deepen the understanding of contemporary Chinese musical practices and their role in the global musical discourse, fostering a more profound dialogue between cultures and providing new aesthetic experiences for both performers and audiences.

Key words: Chinese performing arts, Chinese orchestral conductors, European orchestral music, music for symphony orchestra, cultural interaction, interpretative approaches, musical repertoire, National Centre of the Performing Arts.

UDC 781.68

EUROPEAN ORCHESTRAL MUSIC AT THE NATIONAL CENTER OF PERFORMING ARTS IN BEIJING : REPERTOIRE AND INTERPRETATION ASPECTS

Geng Yinuo – graduate student of the department of theory and history of musical performance
of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to identify the repertoire characteristics of European orchestral music at the National Centre for the Performing Arts in Beijing and to analyze the interpretative approaches to the performance of individual works by renowned Chinese conductors.

Research methodology. This study employs historical, textual, genre-stylistic, and comparative analyses. These methods allow for a deeper understanding of the specifics of performing European orchestral music within the context of concert practice at the National Centre for the Performing Arts in Beijing, providing a comprehensive insight into the interpretative approaches of Chinese conductors and their interaction with the repertoire.

Results. In recent decades, the performing arts of Chinese musicians have consistently attracted the attention of the international community. Significant achievements by Chinese musicians are closely linked to the large-scale socio-political transformations that occurred in the country at the end of the 20 th century, as well as to intensive globalization processes that define the cultural landscape of contemporary society. These factors have facilitated the emergence of talented Chinese

composers and performers on the global stage, demonstrating high levels of mastery and artistic sensitivity. In this context, the study of the «life» of European orchestral music in China becomes an important subject of contemporary musicology, illuminating its impact on the development of local musical culture and global processes of cultural interaction. The article examines the unique aspects of the art of Chinese conductors in the context of music history, emphasizing the influence of Western tradition on contemporary Chinese performing arts. It analyzes the interaction between European musical canons and local traditions, as well as the role of government initiatives in the development of classical music in China. The evaluation of interpretations by prominent conductors confirms their significance in popularizing European music within the Chinese context.

Scientific novelty. This paper represents a relatively new issue in Ukrainian musicology, focusing on the specific interpretations of Chinese conductors and their impact on the perception of European music.

Practical significance. The findings may prove useful for studying the peculiarities of orchestral music interpretation in both Ukrainian and Chinese musicology.

Conclusions. The activities of Chinese conductors at the National Centre for the Performing Arts in Beijing constitute an important factor in the development and ongoing cultural exchange between East and West, contributing to the formation of new artistic concepts and interpretative approaches.

Key words: Chinese performing arts, Chinese orchestral conductors, European orchestral music, music for symphony orchestra, cultural interaction, interpretative approaches, musical repertoire, National Centre of the Performing Arts.

Надійшла до редакції 6.11.2024 р.

УДК 78.071.1:782.9(477) «19/20»

INFINITE NOW (БЕЗКІНЕЧНЕ ТЕПЕРІШНЄ) : ФІЛОСОФІЯ ЧАСУ У МУЗИЦІ ХАЇ ЧЕРНОВІН

Яна Шлябанська – аспірантка кафедри теорії музики, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін, Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра, Київ.
<https://orcid.org/0009-0009-0194-4437>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.853>
shlyabanska@gmail.com

Досліджуються концепції часу у музиці Хаї Черновін (Chaya Czernowin, нар. 1957 р.), зокрема, як її творчість відображає філософські уявлення про часові виміри в сучасному музичному дискурсі. *Метою роботи* є виявлення засобів, завдяки яким Черновін працює з відчуттям часу. *Методологія дослідження* ґрунтується на синтезі історичного та сучасного музикознавства, включаючи детальний аналіз партитур та дослідження контексту музичних творів авторки. Застосовуються також теоретичні методи узагальнення для виокремлення ключових концепцій часових структур у творчості Х. Черновін. *Наукова новизна* статті полягає у введенні до музикознавчого наукового обігу поняття «філософія часу» як важливого аспекту в інтерпретації сучасних музичних текстів. Увага акцентується на особливому підході композиторки до експериментів із часовими елементами та їхній ролі у драматургії твору. У висновках підкреслюється, що час у музиці Х. Черновін не лише структурує звукові події, а й відкриває нові перспективи для сприйняття музичного досвіду, взаємодії між слухачем і композитором.

Ключові слова: Хая Черновін, філософія часу, музичний час, сучасна академічна музика.

Актуальність проблеми. В умовах розмаїття сучасних композиторських практик особливу увагу привертає концепція музичного часу та його втілення в творчості Хаї Черновін. Композиторка, що працює на перетині звуку та концептуалізму, демонструє новаторський підхід до сприйняття часу в музиці, що стає

© Шлябанська Я., 2024

актуальним для розуміння її впливу на слухача. У світі, де традиційні структури композиторського мислення піддаються переосмисленню, Черновін пропонує унікальне бачення, що трансформує не лише музичний твір, але й емоційний досвід слухача. Вона показує, як можна розширити межі сприйняття часу, переходячи від звичних лінійних наративів до концепції «безкінечного теперішнього». Це дослідження не лише збагачує теоретичні уявлення про сучасну музику, але й відкриває нові горизонти для практики композиторів, які прагнуть інтегрувати цю концепцію у власну творчість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В основі дослідження концепції часу у творчості Хаї Черновін – інтерв'ю та авторські коментарі щодо вибраних творів. Ці першоджерела акцентують увагу на інноваційному підході до організації часу в музиці, що відображає глибокі філософські та естетичні ідеї. Важливий аспект дослідження – базування безпосередньо на аналітичних висловлюваннях композиторки щодо її художніх стратегій. У бесідах та анотаціях Хаї Черновін розкриває не лише технічні нюанси своїх творів, але й філософські аспекти, що стосуються сприйняття часу. Це дозволяє дослідникам краще зрозуміти глибину її ідей та концепцій, які можуть бути неочевидними під час музичного аналізу.

Л. Белявські у своєму дослідженні «Time in Music and Culture» [1] розглядає різні філософські концепції часу, з якими можна провести паралелі в рамках творчості Хаї Черновін. Терміни філософа природи Джуліуса Т. Фрейзера пояснюють часові явища у музиці Хаї Черновін, які складно трактувати за

допомогою традиційної музикознавчої понятійної системи. Власне, протягом дослідження вибудовується система зв'язків між музикою і філософією для більш глибокого розуміння часу у творах Х. Черновін.

В інтерв'ю з П. Чинцією [2] Х. Черновін підкреслює, що її роботи відходять від традиційних лінійних структур, перетворюючи окремі структури у «безкінечне теперішнє», що сприяє зануренню слухача в глибини кожної миті музичного висловлювання. Цей підхід відображає відхід від лінійного часу.

Мета дослідження – огляд методів композиторської роботи Хаї Черновін із параметром музичного часу та концепції «безкінечного теперішнього», її реалізація в творах.

Вклад основного матеріалу дослідження. Хаї Черновін (Chaya Czernowin) – одна з провідних сучасних композиторок, чия творчість відзначається експериментальним підходом до звуку, часу та простору в музиці. Вона навчалася в Єрусалимській академії музики, а пізніше вдосконалювала свою майстерність у Німеччині та США під керівництвом таких композиторів як Б. Фернейхоу (Brian Ferneyhough) Р. Рейнольдс (Roger Reynolds). Її музика виконується провідними оркестрами та ансамблями світу, а сама Х. Черновін викладає у Гарвардському університеті, де її вважають однією з ключових постатей сучасної академічної музики.

Х. Черновін працює над створенням комплексних звукових текстур та тембрів для досягнення більшої виразності музичних висловлювань. У її творчості відчувається глибокий філософський підхід до музичного часу та звукового простору, що виявляється через складні, багатопланові структури. Авторка створює унікальні слухові досвіди, що занурюють слухача в нові сенсорні виміри.

Категорія музичного часу для Хаї Черновін – це не лише пасивний контекст, а активна сила, що формує та трансформує музичний досвід. В одному зі своїх інтерв'ю композиторка зазначає, що почала звертати увагу на те, як інші композитори трансформують відчуття часу, відколи почала писати музику. Так, наприклад, пізні твори Л. Бетховена стали для неї важливим джерелом натхнення через те, як вони «утримують» і сповільнюють час за допомогою гармонії. Також Х. Черновін додає до майстрів цього методу Джексона та Шумана. А от музика Веберна з його нескінченно глибокими мікроформатами та Шеллі дозволили їй усвідомити як у малих просторах може міститися нескінченність часу, тобто як мить може бути надзвичайно концентрованою [2].

Одним із новаторських підходів Х. Черновін є відмова від «нормативного часу» як вона його називає [2]. Композиції Х. Черновін відходять від лінійних, наративних структур, що передбачувано рухаються від минулого до майбутнього. Натомість вона часто використовує те, що називає «безкінечним теперішнім» («*infinite now*») [2], де час не прогресує у звичному сенсі, а занурюється всередину, зосереджуючись на глибині теперішнього моменту. У музиці Х. Черновін час розглядається не як об'єкт для вимірювання, а як інтегрований елемент музичного процесу. Вона часто підкреслює, що «все стосується часу» [2], адже час визначає не лише хронологічну послідовність подій, але й емоційну і сенсорну взаємодію між слухачем і твором. Для неї робота з часом – це робота з деформацією відчуття моменту, який можна розтягнути, стиснути або повністю перенести в інші виміри. Це той час, що характеризує традиційні музичні форми з чіткою логікою розвитку: початком, серединою і кінцем. Х. Черновін проводить експерименти зі структурою часу, змінюючи ролі цих елементів і руйнуючи звичні очікування слухача щодо того, як має розвиватися музичний твір. Вона розкриває нові функції часу, де музичний процес більше не підпорядкований хронологічному руху вперед.

Квартет «Hidden» («Приховане», 2013-2014 рр.) для струнних та електроніки є значним кроком у розвитку творчої мови Хаї Черновін, де основну увагу зосереджено на роботі з простором та жестом. У цій музиці Х. Черновін досліджує зміни музичного сприйняття, які можуть вводити слухача в оману. Цей елемент невизначеності робить кожну мить прослуховування унікальним досвідом, адже слухач ніколи не знає, які музичні жести стануть центральними, а які зникнуть у тіні (стануть прихованими). Х. Черновін зазначає, що «HIDDEN» є «поступово розгортним 45-хвилинним досвідом слухання, що дозволяє нашим вухам перетворюватися на очі» (*Hidden*, Shott Music). Твір не лише поглиблює дослідження часу як внутрішнього простору, але й відкриває нові горизонти для слухача, запрошуючи його зануритися у складні і багатогранні звукові світи, що виникають у кожній окремій музичній фразі. Як стверджує авторка, у квартеті також зароджуються тенденції, що проявляться в інтерпретації музичного часу у творах Х. Черновін надалі, наприклад, в опері «*Infinite Now*» (2017) [2].

«*Infinite Now*» є однією з ключових робіт, що знаменують новий етап у дослідженні часу Хаї Черновін. Твір розповідає дві вражаючі історії: одна з них описує хаос і жахи Першої світової війни, а інша – китайську жінку, що застрягла в клаустрофобному чоловічому середовищі. Ці історії базуються на текстах двох джерел: «*Homcoming*» китайської письменниці Can Xue та п'єси «*Front*» (Люк Персепаль), в основі якої роман «На західному фронті без змін» Е.М. Ремарк. Обидва тексти зображують ситуації, в яких персонажі не можуть вийти зі статичного стану, що відображає глибоке відчуття безпорадності та неможливості змін. Цей симбіоз сюжетів створює епіфанічний ефект – ніби

розкрито загадку людських страждань [3].

Х. Черновін описує «Infinite Now» як досвід, в якому простір зали стає внутрішнім простором голови, серця та тіла, занурюючи глядачів у роботу свідомості людини, що бореться з безнадійною ситуацією. «Infinite Now» є станом, у якому панує невизначеність і відчуття контролю та розуму зникає. Це екзистенційний стан оголеності, де навіть найменша частина життєвої сили стає символом виживання та надії. Складна емоційна структура, в якій існує багато питань і можливостей для дослідження, стає ключовим елементом твору. Вона відображає не лише досвід війни чи особистих страждань, але й загальне існування людства в теперішньому часі [3].

Стосовно часу фізичного, опера «Infinite Now» не має перерви, незважаючи на свою значну тривалість, а кожен акт починається з 12-секундної паузи, коли зала залишається в повній темряві та тиші. Цей підхід ще більше підкреслює концепцію «безкінечного теперішнього», відкриваючи слухачам доступ до унікального сенсорного досвіду [3].

Х. Черновін зазначає, що час опери не прогресує з минулого у майбутнє, не спирається на пам'ять чи очікування, а функціонує як внутрішній простір моменту [2]. Кожна музична фраза стає окремим світом, де існує безліч питань і можливостей для дослідження. Цей підхід відкриває слухачеві доступ до унікального сенсорного досвіду: занурення в кожен мить музики, пошуку глибинних значень у кожній фразі, кожному звучанні.

Композиторка підкреслює єдність музичного часу та форми. Х. Черновін зазначає, що у музичній композиції часто йдеться про взаємозв'язок між «мисленням великого масштабу та матеріалом» [2]. Але її досвід показує єдність та взаємозв'язок цієї пари. Матеріал несе в собі в «ДНК великої форми» [2]: в ньому закладена спонтанність, що може змінити форму, здійснивши свого роду «квантовий стрибок» [2]. Цей ключовий та несподіваний поворот може відбутися будь-якої миті, але за певних умов. Із цього випливає, що в кожен момент музичного часу авторка закладає можливість подібної несподіванки.

У струнному квартеті «Hidden» кожен музичний жест розвивається з відчуттям того, що час може несподівано «зупинитися» або змінитися в ході розвитку. Немає відчуття певності щодо майбутнього елементів, які з'являються. Найнесподіванішим у творі є поява гучного активного електронного запису шуму навколишнього середовища у т. 326. Завдяки звуку відбувається своєрідний вихід з уявних звукових ландшафтів у реальність, що шокує. Якщо повернутися назад, можна пригадати подібні звуки, що з'являлися зі значно меншою інтенсивністю та в значно меншому масштабі, але в них складно було передбачити цей гучний прорив.

Логіка побудови музичного часу, притаманна опері «Heart Chamber» («Сердечна камера», 2019 р.), кардинально відрізняється від попередньої опери «Infinite Now». У цій новій опері все відбувається швидко і вона постійно переосмислює своє власне майбутнє. Авторка визначає цю нову структурну парадигму як рідку форму або рідку ідентичність [4]. Традиційно ідентичність музичного твору, тобто його тема, фактурні характеристики є стабільними, а їх розвиток чи зростання базуються на їхніх внутрішніх властивостях, що виявляються (або не виявляються) у часі. Згідно ж з концепцією Хаї Черновін існує кілька впізнаваних елементів, кожен з яких має власну ідентичність. Коли ці елементи взаємодіють, поступово формуючи нові зв'язки. Як тільки вони стають більш чіткими – з елементів утворюється нове ціле, що перевищує суму своїх частин, і це ціле містить елементи, які неможливо було б уявити за наявності лише оригінальних матеріалів. Таким чином, слухач може спостерігати за тим, як виникає і формується це ціле, в якому піддатливі гетерогенні сутності змінюються та саморегулюються, об'єднуючись у непередбачувану мережоподібну структуру. У свою чергу, ця структура стає частиною нового поля, де вона взаємодіє з іншими елементами та змінюється, входячи до складу нового непередбачуваного мережоподібного цілого. Таким чином слухач завжди знаходиться в моменті, де ідентичності виникають і зникають у напрямі до ясності, яка ніколи не досягається. Авторка підкреслює зв'язок абстрактної музичної структури з сюжетом опери. Як зазначає Хая Черновін, можна простежити паралель між рідкою формою (рідкою ідентичністю) та формуванням любовного зв'язку. Ідеальна форма стосунків ніколи не може бути повністю змодельована, навіть якщо ми знаємо обох закоханих. Ця структура відображає непередбачуваність і захопливість синергійної трансформації.

Для кращого розуміння того як Х. Черновін працює з різними аспектами часу у своїх творах, можуть бути застосовані ідеї філософа природи Джуліуса Т. Фрейзера про часові рівні і теорії, що виходять за межі традиційного сприйняття часу, приведені в дослідження Л. Белявські. Так концепція *атемпоральності* може знаходитись у рамках відмови Х. Черновін від «нормативного часу» і лінійних структур, що дозволяє їй створювати звукові світи, в яких час не вибудовується лінійно. Ідея *прототемпоральності* може відповідати першим імпульсам у музиці, які вже містять у собі потенціал для подальшого розвитку. *Еотемпоральність* може бути пов'язана з моментами, де відчуття часу розширюється, і слухач відчуває глибину теперішньої миті. *Біотемпоральність* може співвідноситися з

відчуттями, які виникають під час прослуховування, де емоційні реакції слухача є невід'ємною частиною музичного процесу. І, врешті, *нетемпоральність* може відображати ідею, що час у музиці Х. Черновін стає ілюзорним і оманливим, а іноді і зовсім зникає його відчуття або ж потреба у ньому [1; 323-340].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження творчості Хаї Черновін виявило, що авторка трактує музичний час не лише як елемент, на тлі якого розгортаються події, а як активну складову музично-драматургічного процесу. Композиторка випробовує нові способи взаємодії музичних елементів, формуючи нові структури. Ці структури існують у нелінійному часі. Х. Черновін працює з розширенням та звуженням миті, а також заглибленням у момент. Також у кожній миті захована можливість несподіваного і раптового «квантового стрибка». У творах, зокрема таких, як «Infinite Now» та «Hidden» авторка різноманітними засобами деформує час, а десь і повністю стирає його відчуття, занурюючи слухача у фантастичні звукові ландшафти.

Подальші дослідження можуть зосередитися на аналізі впливу цього композиторського підходу на виконавську практику та сприйняття слухачами. Цікаво було б розглянути як сучасні українські композитори працюють із категорією часу і чи є концептуальні паралелі з творчістю Х. Черновін. Варто звернути увагу й на можливості міждисциплінарного підходу до аналізу музики Х. Черновін, поєднуючи музику з філософією, психологією та соціологією. Це може допомогти виявити, як її концепції часу та ідентичності співвідносяться з ширшими культурними та соціальними контекстами, у яких вона працює.

Список використаної літератури

1. Біла Н., Хоменко О. Деякі аспекти виконавської інтерпретації творів П.І. Чайковського на баяні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах*: зб. ст. і доп. за матеріалами I та II Міжнар. наук.-практ. конф. Вип. 1. Луганськ, 2005. С. 41–46.
2. Булда М. Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві. *Вісник Прикарпат. ун-ту* : мистецтвознавство. Вип. IX. Івано-Франківськ, 2006. С. 165-171.
3. Горват І. Вассенбергер. Основи джазової інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 1980. 120 с.
4. Волкомор В. Музична інтерпретація в контексті мистецтва звукозапису. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. Київ, 2020. № 4. С. 155-159.
5. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : Муз. Україна, 1997. 240 с.
6. Давидов М. Музичне виконавство як аспект українського музикознавства. *Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується*: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Дрогобич, 2006. С. 65–69.
7. Завгородня Г. Актуальные проблемы исполнительской интерпретации. *Музичне мистецтво і освіта в Україні*: матеріали музикознавчих конф. Одеса, 2002. С. 75–77.
8. Зб. ст.: Наук. зб. Львів. держ. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Вип. 4. Львів : Каменярь, 2001. 248 с.
9. Карась С. Музика бароко в концертному репертуарі: інтерпретаційний аспект. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах*: зб. ст. і доп. за матеріалами I та II Міжнар. наук.-практ. конф. Вип. 1. Луганськ, 2005. С. 62–71.
10. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : ККІНПАТРИ ЛТД, 2014. 340 с.
11. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2002. 20 с.
12. Кужелев Д. До питання української баянної школи. *Наук. вісник НМА України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 40: Музичне виконавство. Кн. 10. Київ, 2004. С. 190–201.
13. Кун Цзівей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. № 3. Київ, 2020. С. 250-254.
14. Малишев Ю. Це – музика! Книжка для молоді. Ч. І. Київ : Муз. Україна, 1974. 336 с.
15. Мартинюк Л. В. Музично-виконавська діяльність як чинник формування образної сфери майбутніх учителів музичного мистецтва. Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва: колективна монографія / В.М. Лабунець, М.А. Печенюк. Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко, 2020. С. 147-165.
16. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев : НМАУ, 1994. 157 с.
17. Міщенко О. Проблема психологічної сумісності виконавців в ансамблевому музикуванні. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2003. С. 117–118.
18. Питання стилю і форми в музиці: *Зб. ст.: Наук. зб. Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка*. Вип. 4. Львів : Каменярь, 2001. 248 с.
19. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов. Київ : Асо-Opus, 2004. 112 с.
20. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів мистецтв і освіти. Луганськ : Коло, 2006. 152 с.
21. Черепанин М. В., Булда М. В. Естрадний олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2008. 256 с.

1. Bila N., Khomenko O. Deyaki aspekty vykonavskoyi interpretatsiyi tvoriv P.I. Chaykovskoho na bayani. Aktual'ni pytannya bayanno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v muzychnykh navchal'nykh zakladakh: zb. st. i dop. za materialamy I ta II Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Vyp. 1. Luhans'k, 2005. S. 41–46.
2. Bulda M. Interpretatsiya estradno-dzhazovykh styley v akordeonno-bayannomu vykonavstvi. Visnyk Prykarp. un-tu: mystetstvoznavstvo. Vyp. IX. Ivano-Frankivs'k, 2006. S. 165–171.
3. Horvat I. Vassenberher. Osnovy dzhazovoyi interpretatsiyi. Kyiv: Muz. Ukrayina, 1980. 120 s.
4. Volkomor V. Muzychna interpretatsiya v konteksti mystetstva zvukozapysu. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv: nauk. zhurn. Kyiv, 2020. № 4. S. 155–159.
5. Davydov M. Teoretychni osnovy formuvannya vykonavskoyi maysternosti bayanista: navch. posib. dlya vyshchykh ta serednykh muz. navchal'nykh zakladiv. Kyiv: Muz. Ukrayina, 1997. 240 s.
6. Davydov M. Muzychne vykonavstvo yak aspekt ukraïns'koho muzykznavstva. L'vivs'ka bayanna shkola ta yiyi vydatni predstavnyky. Mykhaylu Oberyukhtinu prysvyachuyet'sya: zb. materialiv mizhnar. nauk.-prakt. konf. Drohobych, 2006. S. 65–69.
7. Zavorodnya H. Aktual'nye problemy ispolnitel'skoy interpretatsii. Muzychne mystetstvo i osvita v Ukrayini: materialy muzykznavchykh konf. Odesa, 2002. S. 75–77.
8. Zb. st.: Nauk. zb. L'viv. derzh. muz. akad. im. M.V. Lysenka. Vyp. 4. L'viv: Kameniar, 2001. 248 s.
9. Karas' S. Muzyka baroko v kontsertnomu repertuari: interpretatsiynyy aspekt. Aktual'ni pytannya bayanno-akordeonnoho vykonavstva ta pedahohiky v muzychnykh navchal'nykh zakladakh: zb. st. i dop. za materialamy I ta II Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Vyp. 1. Luhans'k, 2005. S. 62–71.
10. Kashkadamova N. Vykonavs'ka interpretatsiya u fortepiannomu mystetstvi XX storichchya. L'viv: KINPATRI LTD, 2014. 340 s.
11. Kuzhelev D. Khudozhni tendentsiyi rozvytku akademichnoho bayannoho vykonavstva u druhyi polovyni XX st.: avtoref. dys... kand. myst.: 17.00.03. Kyiv, 2002. 20 s.
12. Kuzhelev D. Do pytannya ukraïns'koyi bayannoyi shkoly. Nauk. visnyk NMA Ukrayiny im. P.I. Chaykovskoho. Vyp. 40: Muzychne vykonavstvo. Kn. 10. Kyiv, 2004. S. 190–201.
13. Kun Tsiwei. Muzychna interpretatsiya yak proyav tvorchoho samovyrzhennya. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv: nauk. zhurn. № 3. Kyiv, 2020. S. 250–254.
14. Malyshev Yu. Tse – muzyka! Knyzhka dlya molodi. Ch. I. Kyiv: Muz. Ukrayina, 1974. 336 s.
15. Martynyuk L.V. Muzychno-vykonavs'ka diyal'nist' yak chynnyk formuvannya obraznoyi sfery maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva. Profesiynno-pedahohichna pidhotovka maybutnoho vchytelya muzychnoho mystetstva: kolektyvna monohrafiya / V.M. Labunets', M.A. Pechenyuk. Kam'yanets'-Podil's'kyy: PP Zvoleyko, 2020. S. 147–165.
16. Moskalenko V.H. Tvorcheskyy aspekt muzykal'noy interpretatsii. Kyiv: NMAU, 1994. 157 s.
17. Mishchenko O. Problema psykholoichnoyi sumisnosti vykonavstv v ansamblemovomu muzykuvanni. Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo Ukrayiny XX – XXI stolit': materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Kyiv, 2003. S. 117–118.
18. Pytannya stylyu i formy v muzytsi: Zb. st.: Nauk. zb. L'viv. derzh. muz. akad. im. M. Lysenka. Vyp. 4. L'viv: Kameniar, 2001. 248 s.
19. Semeshko A. Portrety sovremennykh ukraïns'kikh kompozitorov (v forme dialogov): Viktor Vlasov. Kyiv: Acco-Opus, 2004. 112 s.
20. Stashevs'kyy A. Narysy z istoriyi ukraïns'koyi muzyky dlya bayana: navch. posib. dlya stud. vysheh. navch. zakladiv mystetstv i osvity. Luhans'k: Kolo, 2006. 152 s.
21. Cherepanin M.V., Bulda M.V. Estradnyy olimp akordeona: monohrafiya. Ivano-Frankivs'k: Vyd-vo «Lileya-NV», 2008. 256 s.

INFINITE NOW : PHILOSOPHY OF TIME IN THE MUSIC OF CHAYA CZERNOWIN

Shliabanska Yana – PhD student at the Department of Music Theory,
National Music Academy, Lecturer at the Department of Humanitarian
and Musical-innovative disciplines
in R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

The article explores the concepts of time in the music of Chaya Czernowin (b. 1957), specifically how her work reflects philosophical notions of temporal dimensions within contemporary musical discourse. *The aim* of this study is to analyze the means by which Czernowin engages with the sensation of time. *The methodology* is based on a synthesis of historical and contemporary musicology, including detailed score analysis and the examination of the context surrounding the composer's works. Theoretical methods of generalization are also employed to identify key concepts of temporal structures in Czernowin's oeuvre. *The scientific novelty* of the article lies in introducing the concept of «philosophy of time» into the musicological discourse as an important aspect of interpreting contemporary musical texts. The focus is on the composer's unique approach to experimenting with temporal elements and their role in the dramaturgy of her works. *The conclusions* emphasize that time in Czernowin's music not only structures sound events but also opens new perspectives for experiencing music and fosters interaction between the listener and the composer.

Key words: Chaya Czernowin, philosophy of time, musical time, contemporary classical music.

УДК 78.071.1.Леклер:929]:78.03»17»] (44)(045)

**СПЕЦИФІКА ЖАНРУ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА
(НА МАТЕРІАЛІ КОНЦЕРТУ ОР. 7 № 2 РЕ МАЖОР)**

Маосень Тан – аспірант кафедри історії світової музики,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0009-2678-7853>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.854>
samueltong1997@gmail.com

Розглянуто особливості жанру скрипкового концерту у контексті творчості французького композитора XVIII століття Жана-Марі Леклера. Охарактеризовано специфіку поєднання італійської і французької музичних традицій в обраному жанрі. Встановлено значущість концертного спадку митця в сучасному музичному мистецтві. На основі аналітичного дослідження скрипкового концерту ор. 7 №2 Ре мажор встановлено, що при загальному наслідуванні італійської «вівальдійської» моделі концертного жанру, Жан-Марі Леклер творчо його переосмислював, використовуючи елементи французької музичної традиції.

Ключові слова: музична культура Франції, творчість Жана-Марі Леклера, італійська та французька національна традиція, скрипка, інструментальний концерт, музична мова.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво барокової доби привертає увагу виконавців і дослідників уже майже століття. Ця тенденція має стабільну популярність у західноєвропейському просторі і обумовила появу низки нових феноменів, таких, зокрема, як історично-поінформоване виконавство. Однією з найбільш перспективних для відродження музичного мистецтва давніх століть є французька традиція, представлена різними сферами музичного мистецтва. У музично-театральних жанрах XVII–XVIII століть найбільш відомими є імена Жана-Батиста Люлі і Жана-Філіппа Рамо, хорова музика представлена творами Марка-Антуана Шарпантьє, в інструментальних жанрах провідною є творчість Франсуа Куперена тощо. Однією з принципово важливих у становленні класичного французького скрипкового мистецтва XVIII століття вважається постать композитора та скрипаля Жана-Марі Леклера (1697–1768 рр.), у творчості якого поєднуються традиції французького та італійського музичного мистецтва. «Кореллі Франції» – таке високе звання він мав у рідній країні аж до початку XIX століття, водночас його цінували у Німеччині (ставлячи поряд із Г. Ф. Телеманом, Г. Ф. Генделем і членами бахівської родини), і в Італії (як єдиного француза серед провідних скрипалів Європи в одному ряду з А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Сомісом, П. Локателлі, Ф. Джемініані, Д. Тартіні та Й. Стаміцем). Концерти та сонати для скрипки Жана-Марі Леклера стали еталонними зразками свого часу і з середини XX століття привертають увагу музикознавців. У наші дні вони завоювали стабільне місце у скрипковому репертуарі західноєвропейських виконавців, що підтверджує актуальність даної теми у сучасному музикознавчому просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналітичне дослідження скрипкової творчості та постаті Жана-Марі Леклера стало предметом численних праць зарубіжних дослідників. Одними з найбільш відомих

© Маосень Тан., 2024

робіт монографічного типу, у яких простежуються основні етапи життя і творчості композитора, є наукові праці та статті Н. Заслава [11], Дж. Натінга [8] і Т. Леконта [7]. Серед фундаментальних історичних робіт можна виокремити дослідження, присвячене розвитку французької скрипкової школи, під авторством Ліонеля де ля Лорансі [6]. Жанр концерту у творчості Жана-Марі Леклера висвітлений в окремих роботах Пенні С. Шварц [9], Саймона П. Кеєфе [10]. Проблема «поєднання смаків» «les goûts-réunis», тобто італійських і французьких традицій досліджується у праці Річарда Г. Кінга [5]. В українському музикознавці постать та творчість композитора все ще не отримали висвітлення в окремому виданні, хоча інформацію про особливості концертний жанру митця можна знайти у дисертаційному дослідженні В. Ракочі [2].

Мета статті – означити особливості жанрово-драматургічного та стилістичного спрямування скрипкового концерту ор. 7 № 2 Ре мажор Жана-Марі Леклера.

Виклад основного матеріалу. Жан-Марі Леклер утілював ідею композитора-віртуоза XVIII століття, що обумовлено особливостями його творчого шляху. Митець мав професійний досвід скрипаля та танцівника, працюючи в Академії прекрасних мистецтв, а пізніше в Оперному театрі Ліону. З 1722 року він упродовж тривалого часу перебував в Італії, де спочатку працює як танцівник і скрипаль, а потім (після навчання у Дж. Б. Соміса – учня А. Кореллі) визначився з подальшим професійним шляхом скрипаля. Водночас Ж.-М. Леклер організував паризьке видання першої книги сонат для скрипки та басо-континуо 1723 році. У 1728 році Ж.-М. Леклер повернувся до Парижа щоб

виступати в Духовних концертах (*Le Concert spirituel*) і паралельно з виконавською діяльністю займався викладанням, композицією і виданням своїх творів (сонат для скрипки з басо-континуо, скрипкових дуетів, тріо-сонат, скрипкових концертів тощо). Успіхи в Парижі відкрили композитору двері королівського двору і у 1734 році він ненадовго приєднався до Королівської музичної капели. Відомі поїздки композитора до Нідерландів та Іспанії на запрошення Анни, принцеси Оранської. Хоча Ж.-М. Леклер ніколи не займав постійної посади у Королівській академії музики, оперний театр Парижа у 1746 році поставив його єдину ліричну трагедію «Сцилла і Главк», яка отримала визнання. В останній період творчості Ж.-М. Леклер перебував на службі у свого учня герцога де Граммона.

Композиторський стиль Ж.-М. Леклера традиційно характеризують як синтез італійських і французьких жанрово-стильових традицій, що притаманне музичному мистецтву Франції XVIII століття. Перші спроби поєднання специфічних рис двох національних традицій відзначають ще у творчості Ф. Куперена і А. Кампра, які часто обмежувалися введенням типових італійських мелодичних або ритмічних формул у музику, яка була виключно французькою. Наступне покоління композиторів, серед яких можна назвати Ж.-Ф. Рамо, Н. Клерамбо тощо, продовжувало цю традицію шляхом поєднання французького декламаційного стилю з ознаками італійської традиції, такими як типові структурні елементи, форма, фразування, трактування тональності. У творчості Ж.-М. Леклера можна відзначити потужний вплив італійської композиторської традиції, який поєднується з ознаками французького стилю, майстерно переосмисленими самотньою творчою індивідуальністю. Взявши за приклад концерти А. Кореллі та А. Вівальді, якими захоплювалась Європа, і які, поза сумнівом, вплинули майже на усіх сучасних композиторів, митець трактує жанр з урахуванням французького музичного дискурсу, про що свідчать характерні ознаки національної традиції.

За формою скрипкові концерти Жана-Марі Леклера наслідують типові для жанру першої пол. XVIII століття зразки, які найяскравіше втілення отримали у творчості А. Вівальді. Концерти італійського композитора переважно базуються на тричастинній моделі, що складається з послідовності швидкої, повільної та швидкої частин, типовому тональному плані циклу. Крайні частини концертів А. Вівальді у більшості мають ознаки ригурнелної форми. Ригурнелем (за значенням аналогічним рефрену) є основна тема, що виконується повним складом оркестру (*tutti*) і змінена епізодами (*solo*), в яких провідну роль відіграє партія соліста (зазвичай ригурнел проводиться декілька разів і завершує частину концерту). Натомість повільні частини концертів часто писалися у старовинній двочастинній формі і були досить лаконічними.

Попри те, що французька скрипкова школа мала свою традицію, справжнім розвитком вона завдячує саме Жану-Марі Леклеру. Скрипаль-віртуоз став затребуваним учителем покоління видатних музикантів, серед яких П'єр Гавіньє, Джозеф де Болонь та Антуан Довернь. Однак ще більшу вагу має творча спадщина композитора, в якій особливою популярністю й досі користується концертний жанр. До нас дійшло два опуси Ж.-М. Леклера (ор. 7 (1737 р.) і ор. 10 (1743 р.)), кожен з яких містить по 6 концертів.

Опус 7 присвячений Андре Шерону (1696–1766 рр., капельмейстер капели, у якого Ж.-М. Леклер брав уроки композиції) і частково складається з концертів, які композитор написав для Духовних концертів між 1728 і 1736 роками. Загалом концерти ор. 7 можна розглядати як репрезентацію кульмінаційного періоду в кар'єрі Ж.-М. Леклера, впродовж якого він не лише зарекомендував себе як скрипаль-віртуоз, але був визнаний одним із найбільш визнаних композиторів свого часу. Цілком традиційний ансамблевий склад концертів Ж.-М. Леклера (струнний оркестр), створений за італійським зразком, зробив їх доступними для виконання будь-яким оркестром у Європі. Серед концертів ор. 7 можна відзначити другий концерт, який з одного боку має цілком традиційну для західноєвропейського зразка структуру і форму, а з іншого, має певні ознаки французької традиції і насичений численними звукообразальними моментами. Відомо, що французькі композитори і публіка відрізнялись консерватизмом у збереженні національних традицій, і досить складно приймали нові італійські тенденції, зокрема, наприклад, популяризацію скрипки замість традиційної віолі, це ж стосувалось і концертного жанру.

Концерт ор. 7 № 2 Ре мажор складається з трьох частин. *Перша частина* концерту починається повільним вступом, що в цілому є нехарактерним для цього жанрового різновиду загалом і для концертів Ж.-М. Леклера, зокрема. Як зазначає В. Ракочі, усі концерти Леклера «є тричастинними за будовою і лише два з 12 мають повільний вступ, що нагадує увертюри Ж. Б. Люллі» [2; 256]. Вступ концерту (розмір 3/2, темп *Adagio*) являє собою 16-тактову побудову урочистого характеру. Хоральна фактура урізноманітнюється імпровізаційними елементами у партії солюючої скрипки (хоча мелодична лінія має в основі пошаблевий низхідний рух), а також активним рухом *baso continuo* (який у партитурі виписаний для віолончелі і органу), тональний план заснований на тоніко-домінантових співвідношеннях тональностей.

Перша частина концерту має ознаки ригурнелної форми і будується на співвідношенні розділів *tutti* і *solo*. Перший розділ *tutti* (такти 17–37) написаний в темпі *Allegro ma non troppo*, тональності Ре мажор

і є контрастним до вступу. Швидкий темп, динамічний рух, поліфонізована фактура є основними ознаками тематичного матеріалу ригурнелю. Активний низхідний рух із «вершини-джерела», заданий в партії солюючої і першої скрипок, підхоплюють і продовжують друга скрипка і альт (таким чином утворюючи подвійний контрапункт, такти 21–22 і далі). У той же час паралельно з першим проведенням теми звучить висхідний пощаблевий контрапункт до неї у партії другої скрипки, у тактах 24–25 як контрапункт до основної теми у партії солюючої і першої скрипок звучить висхідна мелодія акордовими звуками у секвенції, у тактах 26–27 у партії другої скрипки викладено контрапункт в інверсії. Отже, вже в експонування ригурнелю можна спостерігати досить активну поліфонізацію фактури, що загалом стане характерним для усієї першої частини концерту. Останні 6 тактів ригурнелю (такти 32–37) являють собою розгорнутий заклочний епізод у домінантовій тональності.

Початок першого епізоду (такти 38–59) із провідною партією солюючої скрипки позначений ремаркою Solo. У ньому продовжується панування домінантової тональності, а у партії скрипки використовуються складніші прийоми (використання дрібних тривалостей, тріолі, елементи віртуозного виконання у вигляді подвійних і потрійних нот, часта орнаментика тощо).

Друге проведення ригурнелю (такти 60–66) відбувається в тональності Ля мажор і досить лаконічне, хоча тут присутні усі елементи тематичного матеріалу (проведення теми у всіх голосах, протискладення тощо).

Другий епізод (такти 67–75) цікавий тематичним планом, де через відхилення в Сі мажор і сі мінор готується тональність наступного проведення ригурнелю. Третє проведення ригурнелю (такти 76–87) відбувається в мі мінорі, тут синкопами ускладнюється проведення протискладення. Третій епізод solo (такти 88–100) насичений театичними елементами ригурнелю, а четверте проведення ригурнелю (такти 101–116) є досить розгорнутим і починається із проведення основної мелодій у органа і віолончелі. Починаючись у субдомінантовій сфері через інтенсивний секвенційний розвиток відбувається повернення до основної тональності Ре мажор (з такту 110), що свідчить про тональну репризу частини. Четвертий епізод solo (такти 117–144) містить віртуозну каденцію соліста (такти 126–135). Завершується перша частина концерту лаконічною Кодою (такти 145–149), побудованою на матеріалі ригурнелю.

Отже, попри явні ознаки ригурнелю логіки, у першій частині концерту для скрипки ор. 7 № 2 Жана-Марі Леклера можна також спостерігати деякі ознаки сонатної форми. Про це свідчить тематичний і тональний план концерту, де драматургія побудована, зокрема на протиставленні різних тематичних сфер, основної та домінантової тональності тощо.

Друга частина концерту є ліричною серединою циклу та написана у двочастинній формі зі вступом та з чергуваннями епізодів tutti і solo (тональність сі мінор), виконується у повільному темпі Adagio. Тут також можна простежити жанрові ознаки ліричних французьких air gracieux або tendre. Вступ (такти 150–157) побудований на розміреному русі акордовими звуками (так званими «ломаними акордами») і створює меланхолійну атмосферу. Перша частина у формі старовинного періоду складається з двох речень: а (такти 158–162) і в (такти 163–171). Початок матеріалу а додатково маркується позначкою Solo, тематизм солюючого інструменту побудований на плавних низхідних інтонаціях і нагадує аріозний жанр, що було типово для повільних частин барокових циклів. Водночас у супроводі (перша і друга скрипка) використовується фактура вступного розділу. У другому реченні першої частини (в) відбувається модуляція у паралельну тональність Ре мажор, в якій написана своєрідна інтерлюдія між частинами (такти 172–176), заснована на тематичному матеріалі вступу.

Друга частина більш розгорнута. Перше речення (такти 177–182, Ре мажор) за інтонаційним контуром подібне до початку частини, хоча не повторює його повістю, а друге речення (такти 183–205) завершується досить інтенсивним розвитком-розгортанням тематичного матеріалу у фа-дієз мінорі (такти 192–205). Завершується друга частина невеликою сі мінорною кодою на матеріалі вступу. Таким чином, у другій частині концерту Ж.-М. Леклера можна відзначити досить типову двочастинну форму з розгорнутою другою частиною, де тематичний матеріал вступу має відділяючу розділи функцію.

Третя частина концерту (Allegro) написана у ригурнелній формі (вступ-А (ригурнелль)-В (епізод) - А1-В1-А2-В2-Кода) і тональності Ре мажор. Відкривається вступом (такти 211–226), який позначений solo, однак виконується трьома скрипками. Тематичний матеріал базується на динамічному пощаблевому русі вниз та вгору та танцювальних мотивах у другому реченні (такти 219–226), що створює відчуття пружного просування. Ригурнелль (такти 227–236, Ре мажор) досить лаконічний і побудований на загальних формах руху, створюючи враження динамічного motto, чому сприяє панування рівномірних тривалостей (восьмих і шістнадцятих), остинатний і пощаблевий рівномірний рух.

Перший розгорнутий епізод (Solo, такти 237–299) виконується усім складом, але побудований на віртуозній партії солюючої скрипки та має три тематичних елементи. Вже в першому елементі (такти 237–259, Ля мажор) можна відзначити певні звукообразальні елементи, які імітують спів птахів. Про це

свідчить різноманітна ритміка та велика кількість орнаментики (трелі, форшлаги тощо) у партії скрипки, а також короткі синкоповані ходи на терцію (у партії першої скрипки) і октаву (у фортепіано) вниз, що можна трактувати як звуконаслідування співу зозулі. Натомість, у другому елементі першого епізоду (такти 260–278) сольне звучання скрипки імітує спів та трелі птахів, таких як соловейко чи жайворонки (тут використовується гра паралельними терціями, велика кількість повторів дрібних мелодичних елементів у вузькому діапазоні тощо). У тематичному матеріалі третього елемента (такти 279–299) синтезовано попередні прийоми, а «кування зозулі» ще більш підкреслюється паузою у всьому оркестрі.

Повернення тематичного матеріалу ритуально свідчить про його друге проведення у тональності домінанти Ля мажор (такти 300–316), яке має більш розгорнутий виклад. Другий епізод (такти 317–352, сі мінор) окрім розгорнутих віртуозних епізодів сольюючої скрипки (в яких ще більш явно вчуваються звукообразальні природу елементи, можна відзначити інтонаційну подібність до вівальдійських «Пір року») також є однотактові туттійні вставки з тематичним матеріалом ритуально (такти 326, 338 тощо). У третьому проведенні ритуально (такти 353–368) відбувається повернення в основну тональність Ре мажор, подальше звучання епізоду (такти 370–406) мають репризно-підсумовувачий характер, адже повторюють тематичний матеріал другого і третього елементів з його першого проведення (можна порівняти такти 288–295 і 378–385 тощо). Завершує третю частину концерту туттійна Кода (такти 407–419), в якій в остинатному русі утверджується основна тональність Ре мажор.

Висновки. У скрипковому концерті ор. 7 № 2 Жана-Марі Леклера можна відзначити характерні риси концертного жанру першої половини XVIII століття, тобто традиційну тричастинність, використання ритуальної форми у крайніх частинах (межі якої в нотах додатково позначаються як Tutti і Solo) та трактування другої частини як аріозного ліричного центру композиції. З іншого боку, у формі наявні елементи сонатності у тональній драматургії кожної частини, що свідчить про творчий підхід композитора до трактування усталених форм. У виконавському аспекті проакцентуємо ретельну продуманість композиції, економію у використанні ефектів, точність інтонації та благородну експресію характерні для французької традиції. Окремо варто сказати про віртуозність партії сольюючої скрипки, яка у даному концерті тісно пов'язана із звукообразальними елементами та імітацією пташиного співу. Подібна традиція є характерною для французької музичної культури, можна пригадати Клемана Жанекена, який ще у XVI столітті писав шансон з наслідуванням співу жайворонка і соловейка, у XVII–XVIII століттях ця традиція продовжилась у творчості Луї Дакена, Франсуа Куперена і Жана-Філіппа Рамо, у XX столітті – у Олів'є Мессіана.

Перспективним напрямом подальших досліджень є поглиблене вивчення усієї композиторської спадщини Жана-Марі Леклера та здійснення музикознавчого аналізу інших творів митця (великої кількості тріо-сонат, опери «Сцилла і Главок», дивертисментів тощо).

Список використаної літератури

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. 548 с.
2. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: дис... д-ра миств. за спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 625 с.
3. Chamczyk E. Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair. *Kwartalnik Młodych Muzykologów* UJ no. 47 (4/2020). P. 69–102. URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_13916 (date of application: 23.07.2024).
4. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p. URL: <https://archive.org/details/baroqueconcerto005904mbp/page/n65/mode/2up> (date of application: 23.07.2024).
5. King R. G. Les goûts-réunis and LeClair's concertos. Thesis Degree Master of Music in Musicology. University of Alberta. 1984. 167 p. URL: [Les goûts-réunis and LeClair's concertos | ERA \(ualberta.ca\)](https://era.ualberta.ca/era/handle/10269/144299) (date of application: 25.10.2024).
6. La Laurencie L. L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique. Paris. Librairie Delagrave. URL: s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf (date of application: 25.10.2024).
7. Leconte T. J.-M. Leclair / CMBV-PHILIDOR-2003 Jean-Marie Leclair (1697-1764) : dossier préparatoire aux «Grandes Journées». URL: <http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp017.pdf> (date of application: 25.10.2024).
8. Nutting G. (1964). Jean-Marie Leclair, 1697-1764. *The Musical Quarterly*, 50 (4), 504–514. <http://www.jstor.org/stable/740959> (date of application: 25.10.2024).
9. Schwarze P. (1983) Styles of composition and performance in Leclair's concertos Ph. D., University of North Carolina, 347 p.
10. The Cambridge Companion to the Concerto, edited by Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2005 (1st ed.). 309 pp.
11. Zaslav N. Jean-Marie Leclair. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (date of application: 25.10.2024).

References

1. Zharkova V. Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque] : navchalnyi posibnyk. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Tutorial.

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2023. 548 s. [in Ukrainian].

2. Rakochi V. O. Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr [Instrumental concert of the XVII–XVIII centuries: genesis, classification, orchestra]. Dys. na здобuttia nauk. stupenia dokt. myst-va za spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi. Diss. doctor's art degree for special 17.00.03 «Musical art», 2021 / ONMA named after A. V. Nezhdanova, 625 s. [in Ukrainian].

3. Chamczyk E. Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair. Kwartalnik Młodych Muzykologów [Young Musicologists Quarterly], 2020. 4 (47), p. 69–102. URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_1391 (accessed 25.10.2024).

4. Hutchings A. (1961) The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 363 p. URL: <https://archive.org/details/baroqueconcerto005904mbp/page/n65/mode/2up> (accessed 25.10.2024).

5. King R. G. (1984) Les goûts-réunis and LeClair's concertos. Thesis Degree Master of Music in Musicology. University of Alberta. 167 p. URL: [Les goûts-réunis and LeClair's concertos | ERA \(ualberta.ca\)](https://era.ualberta.ca) (accessed 25.10.2024).

6. La Laurencie L. (1922) L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique [The French school of violin, from Lully to Viotti; studies in history and aesthetics]. Paris. Librairie Delagrave. URL: s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf (accessed 25.10.2024). [in French]

7. Leconte T. Leclair J.-M. (2003) CMBV-PHILIDOR-2003 Jean-Marie Leclair (1697–1764) : dossier préparatoire aux «Grandes Journées» [Jean-Marie Leclair (1697-1764): preparatory file for the «Grandes Journées»]. URL: <http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp017.pdf> [in French].

8. Nutting G. (1964) Jean-Marie Leclair, 1697–1764. The Musical Quarterly, 50(4), 504–514. URL: <http://www.jstor.org/stable/740959> (accessed 25.10.2024).

9. Schwarze P. (1983) Styles of composition and performance in Leclair's concertos Ph. D., University of North Carolina, 347 p.

10. The Cambridge Companion to the Concerto (2005) Edited by S. P. Keefe. Cambridge University Press, (1st ed.). 309 pp.

11. Zaslaw N. (2001) Jean-Marie Leclair. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (accessed 25.10.2024)

SPECIFICITY OF THE VIOLIN CONCERT GENRE IN THE WORK OF JEAN-MARIE LECLAIR (ON THE MATERIAL OF THE CONCERT OR. 7 No. 2 D MAJOR)

Maosen Tang – graduate student at the Department of History of World Music
at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

The features of the violin concerto genre are considered in the context of the work of the French composer of the 18 th century Jean-Marie Leclair. The specificity of the combination of Italian and French musical traditions in the chosen genre is characterized. The significance of the artist's concert legacy in modern music art has been established. Based on an analytical study of the violin concerto op. 7 No. 2 in D major, it is established that while generally following the Italian «Vivaldi» model of the concert genre, Jean-Marie Leclair creatively reinterpreted it, using elements of the French musical tradition.

Key words: musical culture of France, Jean-Marie Leclair's creativity, Italian and French national tradition, violin, instrumental concert, musical language.

UDC 78.071.1Леклер:929]:78.03»17»](44)(045)

SPECIFICITY OF THE VIOLIN CONCERT GENRE IN THE WORK OF JEAN-MARIE LECLAIR (ON THE MATERIAL OF THE CONCERT OR. 7 No. 2 D MAJOR)

Maosen Tang – graduate student at the Department of History of World Music
at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to determine the genre, stylistic and compositional features of the musical language of the violin concerto op. 7 No. 2 by the French composer Jean-Marie Leclair. Research methodology. Many serious publications on this topic have been analyzed.

Research methodology. It was analyzed a lot of major publications on this topic. The principles of historical and cultural approach, stylistic analysis and historical methods were used.

The results. The article examines the specifics of the concert genre in the work of Jean-Marie Leclair. It was found that in the violin concerto op. 7 No. 2 D major characteristic features of the Italian concert model are intertwined with the traditions of French music. The composer focuses on the traditional tripartite genre of the concerto (fast extreme parts and an ariad lyrical center of the work), although the concerto has a slow solemn introduction, which is written in the spirit of overtures to French «lyrical tragedies». The peculiarities of the form of each of the parts are noted (the rhythmic form in the extreme parts, the boundaries of which are additionally indicated in the notes as Tutti and Solo, and the two-part form of the second part of the concerto). Features of the musical language (thematism, rhythm, texture, harmonic and timbre features) of the work are characterized. Special emphasis is placed on the virtuosity of the solo violin part, which in this concert is closely connected with sound-image elements and imitation of birdsong. A similar tradition is characteristic of French musical culture. In the performance aspect, the careful consideration of the composition, the economy in the use of effects, the accuracy of intonation and the noble expression characteristic of the French tradition are emphasized.

The novelty of the work lies in the involvement of music that have not yet been studied and a new stylistic perspective on the problem.

The practical significance. Results of this issue may be useful for Ukrainian musicology in studying baroque concert music. The conclusions summarize the main conclusions and outline the prospects of the research.

Key words: musical culture of France, Jean-Marie Leclair's creativity, Italian and French national tradition, violin, instrumental concert, musical language.

Надійшла до редакції 15.11.2024 р.

УДК 78.01:78.03:784:781.7.037

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВОКАЛУ В МУЗИЧНОМУ АВАНГАРДІ XX СТОЛІТТЯ : ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ІННОВАЦІЇ

Олена Сєрова – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5541-1323>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.855>
serova.yelena@gmail.com

Стаття досліджує трансформацію вокального мистецтва в музичному авангарді XX ст., зосереджуючись на розширених вокальних техніках. Аналізуються ключові композиторські прийоми, включаючи шпрыхезанг, мультифонію та екстремальні прийоми в контексті їх впливу на трансформацію музичної виразності. Увага приділяється творам А. Шенберга, К. Штокгаузена, Г. В. Генце, які переосмислили темброво-виражальні можливості вокалу. Значна увага приділена ролі електроніки та технологічних інновацій в творах П. Шеффера, П. Анрі та Дж. Шелсі. Їх інновації змінили роль голосу як носія змісту, перетворивши його на інструмент створення темброво-звукових текстур та переосмисливши взаємодію голосу й звукового середовища в контексті музичної мови авангарду, відкриваючи нові перспективи для актуальної музичної практики.

Ключові слова: музичний авангард, розширені вокальні техніки, Арнольд Шенберг, Карлґайнц Штокгаузен, Ганс Вернер Генце, П'єр Шеффер, П'єр Анрі, Джачінто Шелсі, шпрыхезанг, обертоновий спів.

Постановка проблеми. Сучасне вокальне виконавство в академічному музичному авангарді характеризується надзвичайною технічною складністю та глибиною виражальних засобів. Упродовж минулого століття відбувся значний прорив у розвитку технічного арсеналу та художніх можливостей вокального мистецтва, що принесло суттєві зміни в емоційну образність музичної мови та призвело до значного збагачення композиторських виражальних засобів та прийомів. Ускладнення музичної мови та пошук нових форм експресії спричинили активні експерименти з виконавськими техніками у вокальному мистецтві, оскільки новітні мистецькі течії та стилі вимагали нових, більш експресивних звучань.

Вокальні жанри, які завжди посідали провідне місце у творчості композиторів різних епох, зазнали значних трансформацій. Зокрема, виникнення додекафонії на початку XX ст. зумовило появу інноваційних вокальних технік, таких як «шпрыхезанг». Музичний авангард епохи постмодерну другої пол. XX століття ще більше розширив межі вокальної виразності, вводячи нові техніки та прийоми. У другій пол. XX ст. композитори активно досліджували нові засоби вокальної мови, включаючи як етнічні манери співу різних народів, так і техніки, властиві музичним жанрам масової культури (зокрема екстремальні прийоми рок-вокалу). В той же час технологічні інновації середини минулого століття, зокрема, розвиток звукозапису, електронної музики та цифрових технологій, ще більше переосмислили способи виконання та сприйняття вокальної музики. Це відкрило нові можливості для композиторів та виконавців, водночас ставлячи перед

© Сєрова О., 2024

ними нові виклики. Динамічний процес трансформації технічних можливостей сучасного вокалу триває й досі, визнаючи розвиток вокальних жанрів у академічній музиці вже XXI ст.

Таким чином, *актуальність даної статті* полягає у необхідності аналізу використання нових вокальних технік, що виникли під впливом ускладнення музичної мови в контексті стилістичних та технологічних інновацій в музиці XX століття, у найбільш репрезентативних музичних творах класиків авангарду. Дослідження дозволить глибше зрозуміти трансформацію вокального мистецтва, його взаємодію з новітніми тенденціями, а також окреслити виклики, що постають перед сучасними композиторами та виконавцями в умовах пошуку актуальних художніх форм та засобів виразності.

Метою статті є дослідити трансформацію вокального мистецтва в контексті музичного авангарду XX ст., зосереджуючись на аналізі ключових експериментальних технік та інновацій, що постали внаслідок ускладнення музичної мови та стилістико-технологічних зрушень цього періоду. Особливий акцент зроблено на розгляді розширених вокальних технік у репрезентативних композиціях композиторів-новаторів, а також їхньому впливі на еволюцію музичного мислення й розвиток виконавської майстерності в умовах сучасного художнього дискурсу.

Огляд останніх публікацій. В наукових розвідках українських та зарубіжних авторів підкреслюється значущість в актуальному вокально-виконавському мистецтві новітніх пошуків вокально-звукової виразності. Вагоме значення для розуміння специфіки авангардного вокального мистецтва XX ст. мають роботи, присвячені аналізу техніки шпрыхезанг Дж. Меррілла і П. Ларруа-Маєстрі [13], Дж.

Дансбі [8], Е. А. Джонстон [9]. Техніка також висвітлена в працях українських авторів О. Скворцової [3] та Г. Гаценко [1]. Наукова увага підкреслює міждисциплінарний характер цієї техніки та її ключову роль у формуванні нових стандартів вокальної виразності в розвитку музичного авангарду ХХ-ХХІ ст. Аналізу екстремальних вокальних технік присвячені також роботи Дж. Меннінг [12], та М. Фойтгофер [19]. Зокрема, у праці М. Бертне [6], присвяченій зокрема і мультифонії, зазначено її важливість як революційної з точки зору трактування вокальної вертикалі техніки.

Особливу увагу в українському науковому просторі заслуговує дисертація української дослідниці О. Приходько «Хорова музика а *cappella* другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи» [2], в центрі уваги якої – аналіз та систематизація різноманітних прийомів у хорових партитурах композиторів ХХ ст. та аналіз їх трактування в творах українського композитора С. Луньова. Також цю тематику розробляє Н. Шевченко в статті «Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві» [4], де обговорюються новітні техніки вокалу, що стали частиною сучасного вокального мистецтва в академічному середовищі. Основним *завданням статті*, проте, не є аналіз, власне, використання технік та прийомів у композиторській творчості, а визначення елементів розширених вокальних технік у сучасній академічній виконавській практиці та обґрунтування необхідності реформування освітніх програм з урахуванням цієї проблематики.

На нашу думку, питання різностильової інтерпретації вокального звуку в контексті музичного авангарду ХХ ст. у наукових дослідженнях українських музикознавців залишається недостатньо розкритим. Існуюча література обмежується лише поодинокими працями, тоді як композитори дедалі частіше інтегрують розширені вокальні техніки у своїй творчості. Особливо актуальною є потреба у створенні ґрунтовної аналітичної бази, яка б включала дослідження музичних творів із погляду їхньої ролі у збагаченні виражальних можливостей вокалу. Звернення лише до існуючих музикознавчих і методичних джерел не дозволяє повною мірою вирішити це питання. Наголосимо, що переосмислення вокальних технік та їх вплив на сучасну музичну практику потребує більшої уваги з боку українських науковців, адже цей аспект залишається значною мірою невивченим.

Виклад основного матеріалу дослідження. Протягом ХХ ст. професійні композитори значно переосмислили фундаментальні засоби музичної виразності. Вже в перших десятиліттях музичний експресіонізм «Нововіденської школи» на чолі з Арнольдом Шенбергом (1874-1951 рр.) радикально змінив поняття гармонії епохи модерну, що продовжило трансформуватися в добу постмодерну. Музичний експресіонізм нововіденської школи прагнув радикального оновлення тематики та композиційних засобів, відмовляючись від традиційних ладотональних структур, які виявилися неспроможними відобразити хаотичну реальність. У середині ХХ ст. авангардна музика ще більше дистанціювалася від тонально-гармонічної системи, пропонуючи автономні поєднання звуків у моменті. Саме тому в середині ХХ ст. поряд із додекафонією та серіалізмом виникають нові композиторські техніки, що по-новому трактують музичну вертикаль: сонорика, алеаторика, спектралізм та мікрохроматика.

Першою революційною реформою у розвитку музичної вертикалі стала атональна система А. Шенберга, що відмовилася від ладотональності, функційної гармонії та традиційного мотивно-гармонічного розвитку. Впровадження додекафонії, як нового методу організації музичного матеріалу, стало ключовим моментом, що трансформував інструментальні та вокальні жанри, потребуючи інноваційних виконавських підходів. Твори «Нововіденської школи» відобразили нову естетику експресіонізму з її антиестетизмом, акцентом на психічній деформації, самотності та відчаї. Ця нова образність вимагала пошуків відповідних вокальних технік. Революційним винаходом для нововіденців стали техніки «шпрыхезанг» («*sprechgesang*», або «мовний спів»), та «шпрыхштimme» («*sprechstimme*», або «мовний голос»).

Дж. Меррілл і П. Ларруа-Маестрі описують шпрыхезанг як «експресіоністську вокальну техніку, що є проміжним станом між мовленням і співом. За своєю природою такий “мовний спів” підходить для того, щоб розмивати межі між категоріями “мовлення” та “спів”, що дозволяє досліджувати сприйняття слухачів» [13; 3]. Техніка шпрыхезангу полягає у специфічному виконанні вокального тексту, де вокаліст дотримується ритмічних тривалостей, визначених у нотах, але звуковисотність або повністю ігнорується, або відтворюється лише частково: «специфіка шпрыхезанг може бути пояснена, як точне відтворення виконавцем ритмічного малюнку, при якому звуковисотність точно не фіксується» [1; 182]. О. Приходько класифікує шпрыхезанг та шпрыхштimme як мовно-співочий прийом: «при співпадині основних технічних засад класичного співу та технік *sprechstimme* та *sprechgesang* (безперервна подача дихання, використання системи резонаторів) принциповою відмінністю є звук, що переривається (при цьому класична школа вокалу асоціюється з безперервним звуковеденням) та перебільшена увага до дикції» [2; 51].

А. Шенберг, розвиваючи техніку шпрыхезангу, «відкрив нові можливості для експериментів із вокальними звуками, поєднуючи як тональні, так і нетональні елементи» [9; 74]. Першим повноцінним прикладом шпрыхезангу в А. Шенберга став «*Pierrot lunaire*» («Місячний П'єро») для

голосу й ансамблю на вірші А. Жиро, оп. 21 (1912 р.) – «вокальна постановка з двадцяти одного вірша, де виконавець з'являється в костюмі в стилі *commedia dell'arte*» [8; 6]. Вокаліст на сцені поєднує роль оповідача і актора, створюючи ефект між публікою і дією, характерний для цього жанру. Шпрехгезанг у контексті даного твору «створила простір для порушення традиційних вокальних стандартів, що дозволило втілити новий тип вокалу – між співом і розмовою, між високим мистецтвом класичного концерту та "низьким" мистецтвом кабаре та *commedia dell'arte*» [9; 75].

А. Шенберг послідовно притримувався шпрехгезангу в своїх творах, акцентуючи на емоційній виразності та гнучкості висоти звуку, а не на точному інтонуванні. Адаптована ним нотація спонукала вокалістів до використання техніки, що наближається до мовлення, відкидаючи традиційний підхід «чистого співу». За вказівками А. Шенберга в партитурі «*Pierrot lunaire*», вокаліст має дотримуватись ритму і уникати чистого співу чи мовлення, зберігаючи баланс між цими двома формами: мелодію «категорично не слід співати», а потрібно «перетворити на мовну мелодію» [16]. У «*Pierrot lunaire*» техніка шпрехгезангу вперше переосмислила виміри виконавської свободи, на що, зокрема, вказує О. Скворцова: «специфіка *Sprechgesang*, яка передбачала уникання витриманої інтонаційної позиції та творення ефекту «мовного ковзання», значною мірою інтенсифікувала інтерпретаційні виміри універсалізму вокаліста як співтворця, автора "виконавського тексту"» [3; 133].

Також техніку шпрехгезангу використовували А. Веберн і А. Берг, що розширили її виразові можливості в рамках творчих експериментів Нововіденської школи, застосовуючи її у своїх атональних і серійних вокально-інструментальних творах для створення особливих емоційних виражальних ефектів. Шпрехгезанг продовжували розвивати і досліджувати композитори середини й другої половини ХХ ст., зокрема Л. Беріо, Д. Лігеті, Г. Лахенманн, Б. А. Циммерман та багато інших представників музичного авангарду.

Оригінально трансформував шпрехгезанг в своїй творчості Ганс Вернер Генце (1926-2012 рр.). Він вважається одним із найвизначніших німецьких композиторів другої половини ХХ ст., працюючи в широкому спектрі жанрів та стилів, включно з електроакустичною музикою. Г. В. Генце синтезував традиції Нововіденської школи з полістилістичними аспектами постмодернізму. Попри те, що композитор відкрито не декларував себе як представник авангарду, його музика відзначається значною технологічною складністю. Показовим у рамках дослідження трансформації вокально-технічних експериментів є його твір «*Versuch über Schweine*» («Нарис про свиней») для шпрехгезангу та камерного оркестру (1968 р.) на тексти чилійського письменника Г. Сальваторе. У західнонімецькому слензі «свині» було зневажливим терміном, яким консервативна громадськість називала студентів, асоціюючи їх із снобізмом.

«*Versuch über Schweine*», на наш погляд, є одним із найбільш радикально-авангардних вокальних творів другої половини ХХ ст. Вокальна партія вимагає від виконавця володіння значним арсеналом розширених технік співу. Сам Генце зазначав, що був вражений вокалом соліста гурту The Rolling Stones, і знайомство з рок-вокалом вплинуло на його творчість [7]. Цей істерично-агресивний тип співу композитор обрав для відображення гнівного та місцями істеричного тону поезії Сальваторе. Генце застосовує у своєму творі й техніку мультифонії, що є особливим прийомом, який дозволяє музикантам одночасно відтворювати кілька нот на духових інструментах або у вокалі. Мультифонія стала важливим елементом творів, створених у стилістичних рамках спектралізму та сонорики, адже ці композиторські техніки досліджують нові підходи до звукової вертикалі та інтерпретації тембру. У вокальному виконавстві мультифонія – це техніка поліфонічного сольного співу для створення двох або навіть більше звуків різної висоти. Мультифонія голосу або обертоновий спів – «техніка, поширена в музичних традиціях Тибету, та вважається розширеною технікою в західній музиці» [6]. Завдяки маніпуляціям із резонаторами в порожнині рота, глотки та горла, виконавець одночасно генерує основний тон (зазвичай низький, горловий звук) та один або кілька обертонів. Ця техніка дозволяє створювати ефект гармонічного руху, який відтворює мелодичні обертони. Відомий в Центральній Азії як «хоомей», обертоновий спів використовується в шаманських практиках та фольклорі цих регіонів.

Зазначимо, що через складність вокальної техніки «*Versuch über Schweine*» виконується вкрай рідко. Найяскравішою і досі неперевершеною інтерпретацією цього твору, на наш погляд, є виконання південноафриканського вокаліста Роя Харта (Roy Hart), відомого своїм надзвичайно гнучким голосом та широким вокальним діапазоном. Він представив практично хрестоматійну інтерпретацію твору разом із композитором в якості диригента, під супровід Philip Jones Brass Ensemble та English Chamber Orchestra [10]. Окрім шпрехгезангу та мультифонії, автор застосовує досить широкий спектр розширених технік та вокальних прийомів. Проаналізуємо їх використання.

Твір складається з п'яти частин. Перша частина «*Deine Versuche sind*» («Твої спроби») є технічно найскладнішою для виконавця. Генце «жонглює» динамічним чергуванням шпрехгезангу, глісандо в надвисокому регістрі, фальцетним співом, вокалізованим та мультифонічним речитативом, що нагадує

розщеплений скрімінг¹. Із самого вступу вокального соло, яким відкривається твір, шпрыхезанг змінюється на вокальний мультифонік, після чого переходить у високий фальцет. Друга частина «Langer Exkurs für Entenlockflöte» («Тривалий екскурс для качиної флейти»), відкривається речитативом на тлі механістичного супроводу ударних і духових інструментів. Ритмічно-чеканний характер зберігається в партії соліста протягом усієї частини. Третя частина «Abschiedsformeln» («Формули прощання»), повертає слухача до пластичного шпрыхезангу, що лунає на тлі кластерів флажолетів струнних та духових інструментів. Партія соліста тут представлена переважно в низькому та середньому регістрах, без використання розлогих глісандо. Ця частина, що є найкоротшою, створює динамічний контраст як до двох попередніх частин, так і наступної. Четверта частина «Feststellung» («Констатація») має істеричний характер, що створюється більшою мірою партією вокалу: шпрыхезанг поступово переходить у гроулінг², із характерним хрипким звукоутворенням при вимові майже всіх слів. Порівняно з попередніми трьома частинами, де оркестровий супровід був мінімалізованим, роль оркестру тут значно посилюється. П'ята частина «Müder Anlauf und vorläufiges Ende» («Стомлений розгін і тимчасовий кінець») повертається до характеру першої, формуючи своєрідну емоційно-тематичну арку. Тут композитор комбінує всі вокальні техніки, які були представлені в попередніх частинах.

Тож можна підсумувати, що «Versuch über Schweine» Генце став одним із радикально-авангардних вокальних творів, що відображає трансформацію вокально-технічних експериментів у музичному авангарді. Твір вирізняється розширеними вокальними техніками, які не лише розширюють виконавські можливості, а й підкреслюють експресивну силу впливу змісту твору на слухача.

По-іншому використовує вокальну мультифонію у своєму творі «Stimmung» (1968 р.) інший німецький композитор Карлгайнц Штокгаузен (1928-2007 рр.). Він був одним із найрадикальніших новаторів у галузі сучасних композиторських технік і по праву вважався лідером музичного авангарду ХХ ст. У своїй творчості він широко застосовував наявні на той час інноваційні виконавські техніки та активно розробляв власні технічні новації, охоплюючи також вокальні жанри.

У 1950-х роках творчість К. Штокгаузена характеризувалася посиленням інтересом до точки перетину фонетики та музики, що був ініційований німецьким фонетиком В. Майер-Епплером. Останній розширив традиційне розуміння фонетики, включивши теорію інформації, досліджуючи психологічні аспекти сприйняття та організувавши фонд для розвитку зв'язків між фонетикою і сучасною музикою. Він також став ініціатором створення студії електронної музики в Кельні. Його лекції на Дармштадтських курсах сучасної музики спонукали К. Штокгаузена вивчати фонетику та теорію комунікації в Бонні під його керівництвом, на що вказує німецький дослідник Г. Хайке. За його словами, дослідження фонетики «допомогло Штокгаузену розширити можливості вокальної артикуляції за межі текстів, до яких традиційно прив'язана вокальна музика» [11]. Це призвело до створення низки композицій, відомих як «Sprachkomposition», серед яких найвідомішою став «Stimmung».

«Stimmung» створений на замовлення вокального ансамблю «Collegium Vocale Cologne» з Кельна. Хоча цей ансамбль був практично єдиним, хто спеціалізувався на обертоному співі, їм знадобилося півроку, щоб навчитися точно виспівувати потрібні композитору обертони. Цей твір став першим у західноєвропейській авангардній музиці, що був повністю виконаний у техніці мультифонічного обертоного співу. Однак, як зазначає В. Заус, «техніка співу, застосована в «Stimmung», відрізняється від того, що більшість сучасних обертоних співаків розуміють під "західним обертоном співом"» [14]. В якості дефініції техніки К. Штокгаузена, дослідник пропонує термін «вокальний обертоновий спів» як позначення окремої техніки поряд з іншими техніками мультифонії та пояснює відмінність. В. Заус вказує, що обертонова техніка співу в цьому творі базується на так званому «вокальному квадраті» – системі переходів між голосними, що сприяють виділенню обертонів через контроль над формантами. У своїй інструкції до композиції К. Штокгаузен зазначає важливість володіння «вокальним квадратом» – системи фонетичних позначень, що описують переходи між голосними звуками [u]-[a], [a]-[i], [i]-[æ] та [æ]-[u], розташованими у формі квадрата [17]. Виконавці варіюють звук за допомогою глибини рота та положення язика, що дозволяє адаптувати тембр під різні обертони, створюючи особливий звуковий ефект. Цей метод відрізняється від мультифонічного співу, наприклад, задіяного в творі Генце, де ізольовано лише один обертон.

Ансамбль, для якого написано твір, складається з трьох жіночих голосів (сопрано, мецо-сопрано, контральто) і трьох чоловічих (тенор, баритон, бас), причому тенор виконує також партії у фальцетному регістрі. «Stimmung» створює атмосферу ритуально-медитативного дійства, що відчувається навіть у розташуванні музикантів. Під час виконання на сцені всі вокалісти використовують мікрофони, а шість колонок, за задумом композитора, розташовуються по периметру зали, створюючи об'ємний звуковий ефект. За вказівкою композитора, вокалісти повинні сидіти у тісному колі, щоб добре чути один одного. Перед ними розташований електронний камертон, який постійно відтворює акорд із шести

синусоїдальних тонів, що відповідають першому, другому, третьому, четвертому, шостому та восьмому обертонам звуку сі-бемоль контроктави [5]. «*Stimmung*» складається з 51 розділу, кожен з яких триває від 30 секунд до двох хвилин. Протягом майже 70-ти хвилинного звучання твору шість вокалістів виконують різні комбінації нот із цього акорду, створюючи унікальні гармонійні спектри за допомогою різних голосних звуків. У кожному розділі вводиться нова мелодико-інтонаційна «модель», яка повторюється кілька разів. Моменти колективної медитації на обертонах одного акорду чергуються з індивідуальними імпровізаціями солістів ансамблю. Основним музичним матеріалом тут є обертонові безтекстові вокалізи, що створюють безперервне тло горлового звучання. Інші шари лише накладаються на це акустичне тло. Вони побудовані за алеаторним принципом, але партитура містить ретельно розроблені вказівки композитора щодо інтерпретації кожної ноти, лінії та паузи, а також детальні інструкції з техніки співу. Власне, різноманітність версій виконання «*Stimmung*» зумовлена вибором порядку відтворення «моделей» та характером імпровізацій на їх тлі.

Варто визнати, що «*Stimmung*» відкрив нові музичні горизонти не лише для самого Штокгаузена, але й для молодого покоління композиторів, які швидко опанували цю техніку і активно почали інтегрувати її у свої вокальні твори. Композиція стала однією з основоположних точок у формуванні вокальних проявів стилістики спектралізму в європейській музиці другої половини ХХ ст.

Розглядаючи використання вокальних технік у творах композиторів ХХ ст., варто звернути увагу на жанри електроакустики та конкретної музики. В середині століття в різних країнах одночасно велися пошуки нового звучання, що об'єднало інженерів і композиторів у творчих експериментах. Це призвело до появи «конкретної музики» (*musique concrète*) – техніки електроакустичної композиції, заснованої на записі та обробці реальних звуків навколишнього середовища (так званих «конкретних звуків» або «конкретних шумів»). Як пояснював засновник жанру, французький композитор П'єр Шеффер (1910-1995 рр.), конкретна музика використовує не нотацію, а зафіксовані звуки, які можуть включати як антропогенні або техногенні, так і природні звуки. Розвиток звукозапису, мікрофонів і магнітофонів у середині століття відкрив нові можливості для роботи зі звуками, в тому числі – й вокальними: зміну швидкості, напрямку відтворення, монтаж і накладання записів.

Одним із перших прикладів розширення можливостей вокалу в його інтеграціях із технікою в музичному авангарді є твір «*Symphonie pour un homme seul*» («Симфонія для людини соло»), написаний у 1950 році П'єром Шеффером та П'єром Анрі. У «Симфонії» автори розширюють можливості вокалу: чоловічий та жіночий голоси не використовують традиційний спів, вони звучать як крик, шепіт, сміх, плач, окремі вигуки, зокрема – відтворюють слова у зворотному напрямку. Композитори використовували кілька вінілових програвачів і мікшування звуку для створення «Симфонії». Голоси солістів створюють авангардний звуковий ландшафт, взаємодіючи з записаними оркестровими фрагментами, шумами і препарованим фортепіано. Композиційна структура твору поділена на десять секвенцій, які в свою чергу умовно згруповані в три етапи розвитку, кожен з яких поетапно досліджує різні функції людського голосу в інтерпретації літературного тексту. Перший етап використовує техніку літературного монтажу, супроводжуючи текст елементами конкретної музики, що підсилює смислові акценти. На другому етапі текст починає деформуватися, породжуючи короткі фрази й мовні утворення, які поступово втрачають зв'язність аж до повної звукової деконструкції. У фінальній частині голос сприймається як чистий звуковий елемент, незалежний від змісту тексту: слова й склади розбиваються, перетворюючись на фонетичні фрагменти, де зміст більше не має значення.

Продовжуючи експерименти з голосом у жанрі «конкретної музики», Шеффер та Анрі в 1953 році створили оперу «*Orphée 53*» («Орфей-53») для трьох вокалістів, клавесина, скрипки та магнітної стрічки. Визначаючи жанр твору, автори класифікували його як «конкретну оперу». В опері мінімально використовується традиційний вокал: композитори експериментують із технічною обробкою людського голосу, трансформуючи його звучання. Використання грецької мови створює ефект відчуження, що ускладнює розуміння тексту, тоді як голоси, наче зароджуючись, поступово розпадаються на містичний каскад звуків і шумів, залишаючи у слухачів враження таємничого зникнення. Використання технологій дозволяє авторам експериментувати зі звуками, створюючи ефекти деформації голосу. Вокальні партії підсилюються технічними засобами, що відокремлює їх від лексичного сенсу тексту, надаючи їм суто фонічного характеру.

І «*Symphonie pour un homme seul*», і «*Orphée 53*» демонструють інноваційний підхід до використання вокалу в музичному мистецтві, коли голос не обмежується лише носієм тексту, а стає самостійним виражальним елементом. У цих творах автори, застосовуючи техніку для маніпуляції з вокалом, значно розширили межі сприйняття людського голосу та стали прикладом багатовимірної осмисленості звукового простору, де звук, текст і тиша набувають нових значень у контексті сучасного мистецтва.

Ще одним композитором, на якого варто звернути увагу через його внесок у розвиток розширених вокальних технік у контексті поєднання голосу з технологіями, є італієць Джачінто Шелсі (1905-1988 рр.). Його вокальні та хорові твори вирізняються експериментами зі звучанням голосу, що виходять за межі традиційних уявлень про вокал. У таких своїх роботах, як «Нб» для сопрано соло (1960 р.), «Khoom» для сопрано та камерного ансамблю (1962 р.), «Yliam» для жіночого хору (1964 р.), цикл сольних пісень для сопрано «20 Canti del Capricorno» (1962–1972 рр.) та в інших Шелсі використовує голос не лише як носій тексту (якого часто практично немає або він звучить на вигаданій мові), а й як інструмент для створення звукових текстур, маніпулюючи тембром і текстурами голосу, артикуляцією, звуковими ефектами, мікротональністю та динамікою.

Шелсі також експериментував з електронікою у поєднанні з вокальними техніками. Одним із цікавих прикладів таких його експериментів є твір «Uaxuctum» (1966 р.). Цей твір, що має підзаголовок «Легенда про місто Майя, знищене його жителями з релігійних міркувань», відображає захоплення композитора містицизмом і культурними міфами. Композитор передає трагедію самознищення міста Уаксактун, досліджуючи тему жертвоприношення на екзистенційному рівні. Шелсі використовує незвичний виконавський склад: крім шести контрабасів, немає інших струнних. У творі задіяно чотирьох сольних вокалістів, електронний інструмент хвилі Мартено, систр³, вібрафон, три кларнети, групу мідних духових (в тому числі і контрабасову тубу), численні ударні, а також нестандартні інструменти (такі як 200-літрово бочка, яку труть об двометровий металевий лист, що імітує звук грому). Всі ці звуки, об'єднані з надзвичайним відчуттям кольору й текстури, створюють сюрреалістичні сонорні ландшафти.

«Uaxuctum» ставить перед виконавцями виклики високої технічної складності та вимагає надзвичайної точності інтонації. Інтеграція мікротональних інтервалів і щільних кластерних фактур формує унікальну напругу, яка підкреслює тематику руйнування й ритуального жертвоприношення, відображених в ідеї твору. У творі загальною тривалістю майже 20 хвилин є п'ять частин (число «п'ять» символізує в міфології майя чотири напрямки – північ, захід, південь і схід – та священний центр розташування). Музикознавець С. Тедескі описав образний зміст першої частини так: «Усе починається зі звуку Землі, який майже зливається з тишею, нагадуючи далекий вітер» [18; 475]. У першій частині, яка є найдовшою з усіх, представлене велике різноманіття інструментальних барв і вокальних прийомів. Динаміка розвитку першої частини, яка розпочинається з тихого звучання низького регістру, досягає кульмінації, де звучання хору переходить у майже страждальний крик. Темброву атмосферу другої, спокійнішої та просвітленої частини, визначає діалог тембрів хвилі Мартено та передзвону систру. Третя частина вирізняється похмурістю та різкими темброво-динамічними контрастами, де інтонації крику вокальних партій солістів і хору з поряд з ударними створюють емоцію жаху. Кульмінація частини відображає момент руйнування міста. Антитезою їй є четверта частина, позбавлена контрастів. Тут у центрі уваги є хор, що виконує партії переважно «нормальним» вокалізмом, нагадуючи стриману медитацію. Тут хор та голоси досягають ідеального гармонійного звучання, яке стає своєрідним визнанням та прийняттям трагедії міста. У фіналі звучать темброві ремінісценції фактурних елементів попередніх частин. Твір завершують низхідні інтонації хору, що, поступово згасаючи, створюють асоціації з потойбічним простором, підсилюючи атмосферу метафізичного завершення.

Вокальна складова в цьому творі – це електронно посилені партії солістів та хористів із численними *divisi*, що сприяє збільшенню звукового діапазону та масштабності звучання. У творі відсутній словесний текст, що, ймовірно, символізує своєрідні архетипічні образи минулого, чия присутність часом простежується ледь відчутно, а подекуди набуває більш виразних форм. Поряд зі звичайною вокалізацією на голосних використовуються різні нетрадиційні засоби звуковидобування. Шелсі використовує хор для створення незвичних звукових ефектів. Хор, поділений на 12 партій, демонструє широкий спектр розширених вокальних технік, включаючи трелі, тремоло, мікротональні коливання, назальні, гортанні (іноді надзвичайно високі), шиплячі і свистячі звуки, шепітні тони, спів із закритим ротом, видихання, видування, втягування повітря, аспіраційні⁴ шуми тощо. Все це разом з електронним підсиленням в загальній інструментальній фактурі створює «населений» темброво-звуковий простір, де і вокальні голоси, й інструментальні лінії стають частиною загальної текстури, а не виступають окремо.

В «Uaxuctum» Шелсі зосереджує увагу на вокальному тембрі як засобі виразності, відмовляючись від традиційних мелодій чи тексту. Твір демонструє новаторські методи, які інтегрують розширені вокальні техніки та електронне підсилення, що характеризується новаторським підходом до техніки розробки тембрової архітектури звуку в контексті динаміки звукової текстури. Це дозволяє створити унікальні темброві взаємодії, що розширюють межі хорового мистецтва та закладають основу для подальших експериментів у авангардній музиці. Це робить «Uaxuctum» визначним прикладом авангардного інструментально-хорового репертуару, який демонструє новий підхід до інтеграції голосу та електроніки в контексті сонористичної виразності.

Висновки. Авангардна музика ХХ століття значно розширила палітру виражальних засобів вокальної музики, активно впроваджуючи експериментальні розширені виконавські техніки. Одним із ключових досягнень стало поєднання традиційних вокальних прийомів із новаторськими формами, такими як шпрыхезанг, мультифонія, обертоновий спів і технологічно оброблені вокальні звуки. Ці техніки стали основою для інновацій, що трансформували традиційне розуміння вокального мистецтва. Твори композиторів-авангардистів, таких як Арнольд Шенберг, Ганс Вернер Генце, Карлгайнк Штокгаузен, Джачінто Шелсі, П'єр Шеффер і П'єр Анрі, стали репрезентативними прикладами збагачення музичної мови через експерименти з голосом. Вони розширили тембровий і виражальний арсенал вокалу, інтегруючи його з новими технологіями, такими як звукозапис, електроніка і конкретна музика. Ця трансформація не лише змінила роль вокаліста, зробивши його активним співтворцем музичної текстури, але й відкрила нові перспективи для розробки інструментально-вокальних жанрів.

Перспективи подальших досліджень. Інноваційний підхід до вокальної звукової текстури в розглянутих у статті музичних творах вплинув на подальший розвиток авангарду ХХ ст. і заклав основу для сучасних композиторських експериментів ХХІ ст. Представники актуальної музики, працюючи у різних жанрах і стилях, активно продовжують дослідження нових можливостей голосу, що дає підстави говорити про формування нового етапу в розвитку вокальних технік в сучасному тисячолітті. Це спонукає до наукового осмислення та переосмислення ролі вокалу як інструменту, що виходить за межі традиційного розуміння співацького мистецтва. Подальші дослідження мають бути спрямовані на аналіз взаємодії розширених вокальних технік із цифровими технологіями, електроакустичними засобами та мультимедійними форматами. Увагу також варто зосередити на процесах інтеграції експериментального вокалу в освітню практику, що сприятиме підготовці виконавців, здатних ефективно реалізовувати складні художні завдання авангардних творів ХХІ ст.

Примітки:

¹Скримінг або скрім (від англ. screaming – «кричання») – техніка вокалу, що використовується в таких музичних жанрах як блек-метал, грайндкор, дез-метал, металкор, дезкор і спід-метал. Цей стиль можна охарактеризувати як писк із дуже високою теситурою.

²Гроулінг або гроул (від англ. growling – «гарчати») – специфічний вокальний прийом, що переважно використовується у важкій музиці, зокрема жанрі важкого металу. Він створює ефект глибокого, гарчального звуку, який, здається, виходить із глибини виконавця. Техніка гроулінгу базується на підтримці звуку діафрагмою під час сильного видиху з нижньої частини живота, а також на розщепленні несправжніх голосових зв'язок, що й надає звуку характерного «гарчання». Через фізичні особливості такого прийому звучання зазвичай є досить низьким.

³Систр – це перкусійний музичний інструмент (ідіофон), спадкоємець давньогіпєтської храмової брязкалки, що має форму металевої підкови з ручкою, крізь отвори якої проходять металеві прутки з гачками, на які кріпляться тарілочки або дзвіночки, які видають дзвін при струшуванні.

⁴Аспірація («видихання») – акустичний ефект (шум) під час проголошення звуку.

Список використаної літератури

1. Гаценко Г. С. Нетрадиційні вокальні способи звуковидобування у сучасній музиці. *Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Музика і діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»*. Київ : КНУКіМ, 2021. 384 с.
2. Приходько О. В. Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 255 с.
3. Сковрцова О. Універсализм вокаліста у просторі сучасної національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 75, т. 2, 2024. С. 131-135.
4. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Вип. 37. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 124–128.
5. Adlington R. Tuning In and Dropping Out: The Disturbance of the Dutch Premiere of Stockhausen's 'Stimmung'. *Music and Letters*, 90/1 (2009). P. 94-112. URL: https://www.academia.edu/30997330/Tuning_In_and_Dropping_Out_The_Disturbance_of_the_Dutch_Premiere_of_Stockhausens_Stimmung (дата звернення: 12.10.2024).
6. Burtne M. Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (дата звернення: 30.10.2024).
7. Cronin Allan J. Classical Protest Music: Hans Werner Henze «Essay on Pigs» (Versuch über Schweine) URL: <https://newmusicbuff.com/2013/11/11/classical-protest-music-hans-werner-henze-essay-on-pigs-versuch-uber-schweine/> (дата звернення 15.01.2020).
8. Dunsby J. Schoenberg: Pierrot Lunaire. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
9. Johnston E.A. (2020). Between Liminality and Transgression: Experimental Voice in Avant-Garde Performance. University of Canterbury Thesis Repository. URL: <http://hdl.handle.net/10092/10068> (дата звернення: 02.10.2024).
10. Hans Werner Henze: Versuch über Schweine (1968). URL: <https://youtu.be/AE6Xn1dsgqo> (дата звернення: 14.10.2024).
11. Heike G. (1998). Die Bedeutung der Phonetik in der Vokalkomposition von Stockhausen. URL: <http://www.georg-heike.de/pdf/stockhausenvokalkomp.pdf> (дата звернення: 17.10.2024).

12. Manning J. Vocal Repertoire for the Twenty-First Century, Volume 2: Works Written From 2000 Onwards. Oxford University Press. URL: <https://academic.oup.com/book/39763> (дата звернення: 02.10.2024).
13. Merrill J., Larrouy-Maestri P. (2017) Vocal Features of Song and Speech: Insights from Schoenberg's Pierrot Lunaire. *Frontiers in Psychology*. 8:1108. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01108 URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.01108/full> (дата звернення: 22.10.2024).
14. Saus W. (2009). Karlheinz Stockhausens STIMMUNG und Vokalobertonsingen. URL: https://www.oberton.org/wp-content/uploads/Stimmung-und-Vokalobertonsingen-2lr_sp_by_nd.pdf (дата звернення: 14.10.2024).
15. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrète. Paris, Éditions du Seuil 1952. 232 p.
16. Schoenberg, A. Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot lunaire' (Deutsch von Otto Erich Hartleben): für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello. op. 21. Vienna : Universal Ed, 1914.
17. Stockhausen K. Stimmung «Pariser Version», Nr. 24 1/2, für 6 Vokalsolisten SSATTB : Universal Edition Musikverlag, 1968.
18. Tedeschi S. El largo viaje de los mitos: Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas. Sapienza Università Editrice, 2020. 520 p.
19. Voithofer M. «That it's not too late for us to have bodies» Notes on Extended Performance Practices in Contemporary Music. *Music and Practice*, 2021. Issue 7. URL: <https://www.musicandpractice.org/volume-6/notes-on-extended-performance-practices-in-contemporary-music/> (дата звернення: 02.10.2024).

References

1. Hatsenko H. S. Netradytsiini vokalni sposoby zvukovydobuvannia u suchasni muzytsi. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Muzyka i dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvovnavchi, kul'turohichni studii». Kyiv : KNUTKiM, 2021. 384 s.
2. Prykhodko O. V. Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhydy: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. «Muzychne mystetstvo». Kyiv, 2017. 255 s.
3. Skvortsova O. Universalizm vokalista u prostori suchasnoi natsionalnoi kultury. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 75, tom 2, 2024. S. 131–135.
4. Shevchenko N. S. Elementy rozsirenykh vokalnykh tekhnik u suchasnomu vykonavstvi. Mystetstvovnavchi zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 37. Kyiv: IDEIA PRYNT, 2020. S. 124–128.
5. Adlington R. Tuning In and Dropping Out: The Disturbance of the Dutch Premiere of Stockhausen's 'Stimmung'. *Music and Letters*, 90/1 (2009). P. 94-112. URL: https://www.academia.edu/30997330/Tuning_In_and_Dropping_Out_The_Disturbance_of_the_Dutch_Premiere_of_Stockhausens_Stimmung (дата звернення: 12.10.2024).
6. Burtne M. Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> (дата звернення: 30.10.2024).
7. Cronin Allan J. Classical Protest Music: Hans Werner Henze «Essay on Pigs» (Versuch über Schweine) URL: <https://newmusicbuff.com/2013/11/11/classical-protest-music-hans-werner-henze-essay-on-pigs-versuch-uber-schweine/>
8. Dunsby J. Schoenberg: Pierrot Lunaire. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
9. Johnston E.A. (2020). Between Liminality and Transgression: Experimental Voice in Avant-Garde Performance. University of Canterbury Thesis Repository. URL: <http://hdl.handle.net/10092/10068> (дата звернення: 02.10.2024).
10. Hans Werner Henze: Versuch über Schweine (1968). URL: <https://youtu.be/AE6Xn1dsgqo> (дата звернення: 14.10.2024).
11. Heike G. (1998). Die Bedeutung der Phonetik in der Vokalkomposition von Stockhausen. URL: <http://www.georg-heike.de/pdf/stockhausenvokalkomp.pdf> (дата звернення: 17.10.2024).
12. Manning J. (2020). Vocal Repertoire for the Twenty-First Century, Volume 2: Works Written From 2000 Onwards. Oxford University Press. URL: <https://academic.oup.com/book/39763> (дата звернення: 02.10.2024).
13. Merrill J., Larrouy-Maestri P. (2017) Vocal Features of Song and Speech: Insights from Schoenberg's Pierrot Lunaire. *Frontiers in Psychology*. 8:1108. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01108 URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2017.01108/full> (дата звернення: 22.10.2024).
14. Saus W. (2009). Karlheinz Stockhausens STIMMUNG und Vokalobertonsingen. URL: https://www.oberton.org/wp-content/uploads/Stimmung-und-Vokalobertonsingen-2lr_sp_by_nd.pdf (дата звернення: 14.10.2024).
15. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrète. Paris, Éditions du Seuil. 1952. 232 p.
16. Schoenberg A. Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot lunaire' (Deutsch von Otto Erich Hartleben): für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello. op. 21. Vienna : Universal Ed, 1914.
17. Stockhausen K. Stimmung «Pariser Version», Nr. 24 1/2, für 6 Vokalsolisten SSATTB : Universal Edition Musikverlag, 1968.
18. Tedeschi S. El largo viaje de los mitos: Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas. Sapienza Università Editrice, 2020. 520 p.
19. Voithofer M. «That it's not too late for us to have bodies» Notes on Extended Performance Practices in Contemporary Music. *Music and Practice*, Issue 7. URL: <https://www.musicandpractice.org/volume-6/notes-on-extended-performance-practices-in-contemporary-music/>, 2021 (дата звернення: 02.10.2024)

UDC 78.01:78.03:784:781.7.037

REIMAGINING VOCAL ART IN 20TH-CENTURY MUSICAL AVANT-GARDE: EXPERIMENTS AND INNOVATIONS.

Olena Sierova – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Production and Sound Engineering
National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv).

The article examines the transformation of vocal art in the musical avant-garde of the 20 th century, focusing on extended vocal techniques. Key compositional methods, including Sprechgesang, multiphonics, overtone singing, and extreme techniques, are analyzed in the context of their influence on musical expressiveness. Attention is given to works by A. Schoenberg, K. Stockhausen, and H. W. Henze, who redefined vocal timbre and expression. The role of electronics and technological innovations in compositions by P. Schaeffer, P. Henry, and G. Scelsi is emphasized. These innovations redefined the voice as a medium for creating sonic textures, reshaping its interaction with soundscapes and expanding the horizons of contemporary musical practices.

Key words: musical avant-garde, extended vocal techniques, Arnold Schoenberg, Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Giacinto Scelsi, Sprechgesang, overtone singing.

Надійшла до редакції 20.11.2024 р.

УДК 792:[781:782]

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ» В ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ

Аліна Курята – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6117-1490>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.856>
alinakuriata3@gmail.com

Стаття присвячена комплексному аналізу ролі музики в театральному мистецтві крізь призму музичної драматургії. Через історичний огляд розвитку музичної драматургії в різних культурних та історичних контекстах виявляються ключові аспекти цього поняття, а також його вплив на формування та сприйняття театральних вистав. Автор досліджує різні підходи до розуміння музичної драматургії, включаючи інтегративний, драматургічний, експресивний та соціологічний, і демонструє їхнє практичне значення у створенні емоційно насичених та вражаючих театральних досвідів для аудиторії. Розвідка не лише допомагає збагатити наше розуміння музичної драматургії, але й відкриває нові шляхи для подальших досліджень у цій сфері та сприяє подальшому розвитку театального мистецтва.

Ключові слова: музична драматургія, театральні вистави, дослідження, історія музичної драматургії, методологія, культурологія, музична культура, сцена.

Постановка проблеми. У сучасному театральному мистецтві музична драматургія займає центральне місце, створюючи емоційно насичену та неповторну атмосферу на сцені. Поняття музичної драматургії, як важливого елемента в театральних виставах, уже давно є об'єктом досліджень як у музичній, так і театральній та культурологічній науці. Проте, не зважаючи на широкий обсяг наявних досліджень, поняття музичної драматургії залишається складним та багатограним, вимагаючи подальшого наукового осмислення й аналізу.

© Курята А., 2024

Музична драматургія в театральних виставах не обмежується лише звуковим супроводом або музичними вставками, а включає в себе широкий спектр аспектів, таких як вибір музичного матеріалу, його структура та організація, роль музики у побудові діалогів між персонажами, а також взаємодію зі сценічними образами, світлом та декораціями. Таким чином, музична драматургія стає не лише атмосферним елементом вистави, але й важливим засобом вираження емоцій та доповнення сюжетної лінії.

Однак, відсутність чіткого визначення та систематизації поняття музичної драматургії ускладнює його дослідження і розуміння. Науковий аналіз цього явища вимагає ретельного вивчення історичного контексту його виникнення та розвитку, а також аналізу сучасних практик й тенденцій у використанні музики в театральних виставах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті використані іноземні джерела, що ґрунтуються на аналізі наукових досліджень, першоджерел, літературних праць та теоретичних концепцій щодо музичної драматургії в театральних виставах. Зокрема, Ліндсі Р. Барр і Лора Макдональд у монографічному дослідженні акцентують на тому, що музична драматургія відіграє вирішальну роль у світовому будівництві музичного театру [1]. В свою чергу М. Бікен досліджує драматургію різних історичних періодів та її вплив на сучасний театр [2], поняття драматургії як нової форми в театрі XXI століття [3], дослідження музикальності і театру на сучасному етапі [6].

Мета статті – розкрити еволюцію поняття музичної драматургії в театрі, виявити різноманітність підходів до її розуміння, а також висвітлити її роль у створенні емоційно насичених та вражаючих театральних вистав для аудиторії. Завдання статті також полягає у підтримці дискусії

та подальшого розвитку досліджень у цій сфері, щоб сприяти розумінню та оцінці важливості музичної драматургії для сучасного театрального мистецтва.

Наукова новизна. Авторка пропонує оновлене та глибоке вивчення поняття «музична драматургія в театральних виставах», розкриваючи його крізь призму різних історичних періодів, культурних контекстів та методологічних підходів. Акцент ставиться на різноманітних аспектах цього поняття, включаючи його еволюцію, роль у сучасному театральному мистецтві та взаємозв'язок з іншими аспектами культури, а відтак – робить цю статтю новаторською та відкриває нові можливості для подальших досліджень у цій сфері.

Практичне значення. Матеріал має важливе практичне значення для театральних досліджень, освіти та виконавської практики. Розуміння музичної драматургії в театральних виставах допомагає музикантам та режисерам краще організувати музичні аспекти вистави, забезпечуючи глибше розуміння емоційного впливу музики на глядачів. Крім того, це дослідження може слугувати основою для розробки нових теоретичних концепцій у галузі музичної драматургії та сприяти подальшому розвитку театрального мистецтва в цілому.

Висновки. У даній статті досліджено поняття «музична драматургія в театральних виставах» із різних кутів – історичного, культурологічного та методологічного тощо. Через аналіз різних етапів розвитку цієї форми мистецтва, розгляд будь-яких підходів до її розуміння та методології дослідження, визначено важливість музичної драматургії у театральних виставах як ключового елементу, що впливає на емоційний досвід глядачів. Це дослідження підкреслює значення музики як складової частини театрального мистецтва та сприяє подальшому розумінню її ролі у сучасному культурному контексті.

Виклад матеріалу дослідження. Історія музичної драматургії у театральних виставах відтворює багатоетапний процес еволюції, який відображається протягом тисячоліть розвитку театрального мистецтва. Початок цього шляху можемо віднести до давньогрецьких трагедій та комедій, де музика вже тоді відігравала ключову роль у створенні емоційного фону та вираженні почуттів [1; 39]. Тож музична драматургія бере свій історичний початок у давньогрецькому театрі, де музика служила не лише доповненням до сюжету, але і важливим інструментом для підсилення драматичного змісту вистави [1; 40].

Давньогрецький етап у розвитку музичної драматургії в театральних виставах є вирішальним у формуванні цього поняття. Вже у VI-V століттях до н. е. в Греції виникають перші драматичні вистави, що стали відомі як давньогрецька трагедія та комедія.

Важливим аспектом давньогрецької музичної драматургії була тісна взаємодія музики та поезії. Великі поети, такі як Софокл, Есхіл та Евріпід, співпрацювали з музикантами для створення музичних фрагментів, які б удосконалювали та поглиблювали сюжетну лінію вистави.

У період давньогрецької культури музична драматургія в театральних виставах відігравала визначну роль у створенні емоційно насиченого та вражаючого ефекту від вистави. Це поняття можна характеризувати як інтеграцію музики та драматургії, де музика не лише супроводжувала виставу, але і активно взаємодіяла з дією на сцені. Музика на той час уже відігравала ключову роль у виставах. Класичний грецький театр мав спеціальні музичні хори, що супроводжували вистави піснями та мелодіями, створюючи певну атмосферу та підсилюючи драматичний ефект [1; 42].

Музична драматургія в давньогрецьких театральних виставах виявлялася через використання музичних фрагментів, що поєднувалися з поетичними творами драматургів. Музика допомагала підсилити емоційну напругу, передавати настрій та характер персонажів, а також підкреслювати ключові моменти дії. Хори, що супроводжували виставу, співали спеціально створені для неї музичні твори, що доповнювали та поглиблювали зміст поетичних текстів [2; 57].

Отже, в давньогрецьких театральних виставах музична драматургія була не лише елементом супроводу, але і важливим засобом вираження емоцій та створення атмосфери на сцені. Вона відігравала вирішальну роль у створенні драматичного ефекту та враження від вистави у глядачів.

Той період в історії музичної драматургії в театральних виставах став основою для подальшого розвитку цього поняття. Від грецьких трагедій до сучасних театральних вистав музика залишається важливим елементом у створенні емоційного зв'язку з глядачем та поглибленні драматичного впливу на сцені [2; 58].

Китайська цивілізація відома своєю давньою театальною традицією, зокрема театром Пекінської опери. У китайському театрі музика завжди відігравала значну роль, допомагаючи створенню атмосфери, підсиленню діалогів та вираженню емоцій персонажів. Музична драматургія в китайському театрі виявлялася через використання традиційних музичних інструментів, таких як ерху, піпа та дзян, і спеціально написаних музичних творів.

Японська традиція театру, зокрема Кабукі та Но, також відома своєю музичною складовою. У японському театрі музика використовується для підсилення дії на сцені, створення настрою та

передачі емоцій. Музична драматургія у японському театрі виявляється через використання традиційних музичних інструментів, таких як шямісен – японський струнний музичний інструмент, та спеціально написаних музичних композицій [2; 59].

Щодо єгипетської цивілізації, то у її театральних виставах також відзначався значний вплив музики. Музика використовувалася для створення атмосфери та підкреслення діалогів на сцені. У єгипетському театрі музика виявлялася через використання традиційних музичних інструментів, таких як ліра і тамбурін, та спеціально написаних для цих інструментів музичних творів.

Ці традиції свідчать про універсальність музичної драматургії як ключового елементу театральних вистав у різних культурах та цивілізаціях [3; 46].

Римський період у розвитку музичної драматургії в театральних виставах почався з епохи розквіту Римської імперії, що припадає приблизно на II-I століття до нашої ери. Римляни, успадкувавши деякі традиції від греків, розвинули власну театральну культуру, що включала значний музичний компонент.

У римському театрі музика відіграла важливу роль, що проявлялася у використанні музичних інструментів та спеціально написаних музичних композицій. Ліри, арфи, труби, барабани та інші інструменти використовувалися для супроводу вистав, а також для виконання музичних номерів та пісень [3; 46].

Музична драматургія у римському театрі була витонченою і складною. Музичні фрагменти підкреслювали емоційний стан персонажів, передавали настрій та атмосферу сцени, а також підсилювали діалоги та сюжетні лінії вистав. Крім того, у римському театрі виникла також традиція використання масових музичних хорів, що виконували спеціально написані хоральні пісні. Ці хори не лише доповнювали дію на сцені, але й виступали як колективний голос, що виражав загальний настрій або думки громадськості.

Загалом римський період в історії музичної драматургії у театральних виставах свідчить про значний прогрес у використанні музики як важливого елементу театального мистецтва, що вплинув на подальший розвиток цього жанру [3; 46].

У стародавньому Римі музична драматургія вистав відігравала важливу роль у створенні емоційно насиченого враження від театралізації. Це поняття можна охарактеризувати як інтеграцію музики у драматичний контекст, де музика не лише доповнювала дію на сцені, але й активно взаємодіяла з діалогами, емоційними змінами та загальною атмосферою вистави.

У римських театральних виставах музика використовувалася для підсилення драматичних моментів, підкреслення емоційного стану персонажів та передачі атмосфери сцени. Вона виконувалася, як грою на музичних інструментах, так і вокальним виконанням, і доповнювалася хоровими піснями, що зміцнювали емоційне підсилення вистави [3; 48].

Музична драматургія у римських театральних виставах виявлялася через використання різноманітних музичних інструментів, вокальних технік та хорових виступів. Вона допомагала створювати емоційний зв'язок із глядачем, підсилювати драматичний ефект та забезпечувати загальний успіх вистави.

Отже, в римський період музична драматургія була важливою складовою театального мистецтва, що впливала на сприйняття та емоційний досвід глядачів, забезпечуючи незабутні враження від вистав [4; 215].

Середньовіччя в історії музичної драматургії в театральних виставах було періодом значних змін та обмежень у зв'язку з домінуючим впливом церковних норм та цензури. Проте, музика продовжувала виконувати важливу роль у театральних виставах та релігійних драмах того часу.

У середньовічних театральних виставах музика часто використовувалася як супровід до дії на сцені, створюючи певну атмосферу та підсилюючи емоційний вплив. Однак, через обмеження, накладені церковними авторитетами, музика у середньовічному театрі була переважно релігійною за призначенням, що обмежувало її роль в мистецькому вираженні [4; 220].

Одним із найвідоміших жанрів театального мистецтва доби середньовіччя були містерії та мораліте, які часто включали музичні елементи. У цих драматичних виставах музика використовувалася для підсилення релігійних послань та драматизації біблійних сюжетів. Наприклад, вистава «Хрестовий похід» передавала страждання Христа та події Хрестового походу, а «Everyman» викладала процес духовного вибору й покаання.

Особливості музичної драматургії у середньовічних театральних виставах полягали у її релігійному спрямуванні, простоті та скромності. Музика, зазвичай виконувана на дерев'яних духових та ударних інструментах, служила для підсилення релігійних послань та передачі емоційного впливу. Участь хорів та виконавців була не менш важливою у середньовічних театральних виставах. Вони виконували музичні номери безпосередньо на сцені, взаємодіючи з глядачами та підсилюючи емоційний сюжет вистави. Музична драматургія у середньовічних театральних виставах виявлялася через використання простих мелодій, пісень та хорів, які виконувалися живими виконавцями на сцені. Ці музичні елементи

виконували роль у підсиленні релігійної атмосфери та емоційного впливу на глядачів [4; 221].

Загалом, середньовіччя було періодом значних викликів для музичної драматургії у театральних виставах через обмеження та цензуру. Однак, незважаючи на заборони, музика продовжувала виконувати важливу роль у театральному мистецтві, впливаючи емоційно на глядачів та підсилюючи драматичний ефект на сцені.

Ренесанс – це епоха в історії, коли відбувався значний культурний та інтелектуальний розвиток у багатьох галузях мистецтва, включаючи театральне мистецтво та музику. У той період музична драматургія в театральних виставах стала більш різноманітною, складною та експресивною [5; 105].

Однією з визначних подій ренесансного театру було відродження античних традицій, включаючи використання музики як важливої складової вистав. У ренесансному театрі музика використовувалася для підсилення діалогів та емоційної виразності, а також для створення атмосфери та настрою.

Одним із найвідоміших видів театального мистецтва ренесансу була комедія дель арте, що виникла в Італії. У цих виставах музика використовувалася для підсилення комедійних сцен, а також для підкреслення емоцій та характерів персонажів.

Водночас, ренесансний період також відзначався розвитком оперного мистецтва, коли музика стала основною складовою театральних вистав. Опера поєднувала в собі музику, спів, сценічну дію для створення цілісного мистецького враження. Вона відкривала нові можливості для музичної драматургії, дозволяючи виражати емоції та думки персонажів через музичні твори та арії [5; 105].

Таким чином, у ренесансний період музична драматургія в театральних виставах могла б бути охарактеризована як витончена та експресивна. Вона відігравала ключову роль у створенні атмосфери на сцені, підкресленні емоційних моментів та вираженні характерів персонажів. Музика стала не лише супроводом до дії на сцені, але й активною складовою, що взаємодіяла з діалогами та дійсно доповнювала їх. У ренесансному театрі музика стала засобом для підсилення емоцій та думок персонажів, а також для створення загальної атмосфери вистави. Це була епоха, коли музична драматургія набула нових рівнів виразності та вишуканості, відображаючи культурний та інтелектуальний розвиток того часу.

Важливим у історії розвитку музичної драматургії в театральних виставах є бароко. Бароко – це період в історії мистецтва, що охоплює приблизно XVII і XVIII століття. Він відзначався величезним розмаїттям стилів та творчих напрямів, а також підвищеним інтересом до драматургії та музики в театральних постановках [5; 108].

У період бароко музична драматургія в театральних виставах досягла нових висот, особливо оперне мистецтво. Опера була одним із найпопулярніших жанрів того часу, а музика в ній відігравала надзвичайно важливу роль. Оперні постановки названого періоду відзначалися грандіозними музичними номерами, включаючи арії, ансамблі, хори та інші музичні вставки, які доповнювали дію на сцені, виражали почуття та підкреслювали емоційний характер персонажів.

У період бароко музичну драматургію в театральних виставах можна охарактеризувати як виразну, емоційно насичену та витончену. Музика в той час стала не лише супроводом до дій на сцені, але й ключовим засобом вираження почуттів та підсиленням характерів персонажів. Оперні постановки бароко вражали величезними музичними номерами, які доповнювали сюжет та дію на сцені. Музична драматургія в театральних виставах бароко відображала велич драми та виражала величезний спектр почуттів та емоцій, що робило її незабутньою та захоплюючою для глядачів [7; 157].

У бароковому театрі музика, танець, живопис і поезія об'єднувалися в єдине ціле, створюючи багатогранні сценічні твори. Музика часто служила не лише супроводом, але й важливим елементом, що підсилював емоційний контекст вистави.

Барокова музика відзначалася виразністю і емоційною глибиною. Композитори використовували різноманітні музичні прийоми для передачі настроїв і почуттів персонажів, що допомагало глядачам глибше відчувати драматургію.

Виникнення опери як театального жанру стало визначальним моментом для музичної драматургії. Опера поєднувала драму і музику, а маскарадні вистави мали елементи театального шоу з музичними номерами, танцями та костюмами. Бароко характеризується контрастом і різноманітністю стилів. Це проявлялося у використанні поліфонії, складних гармоній і динамічних змін, що підкреслювали розвиток дії.

Поряд із вокальною музикою, інструментальні ансамблі також посідали важливе місце в театральних виставах, створюючи атмосферу і підкреслюючи ключові моменти сюжету.

Часто теми вистав були пов'язані з міфологією, історією або моральними повчаннями, що також знаходило своє відображення в музиці, та підкреслювала цінності та емоційні нюанси цих сюжетів.

Таким чином, музична драматургія барокового театру була багатогранною і динамічною, що забезпечувала глядачам глибокі емоційні переживання та естетичне задоволення.

Отже, бароко стало періодом розквіту музичної драматургії в театральних виставах, коли музика була не лише важливим елементом вистави, але й її душею та вираженням.

Важливим у дослідженні історичного розвитку музичної драматургії в театральних виставах є період романтизму. Романтизм – це епоха, що охоплює період кінця XVIII століття – першої пол. XIX століття, і відзначається підвищеним інтересом до емоційності, індивідуальності та фантазії. У той період музична драматургія в театральних виставах розвинулася в новому напрямку, відображаючи мінливі суспільні та культурні стандарти [7; 160].

Музика відігравала центральну роль у створенні емоційної атмосфери вистави. Композитори прагнули передати глибокі почуття персонажів, використовували мелодії, що викликали сильні емоції, такі як туга, радість, страх чи любов.

Музика стала невід'ємною частиною театральних вистав, особливо в операх та музичних драмах. Вона використовувалася для підкреслення дійства, зміцнення характерів персонажів і розвитку сюжету.

У романтичному театрі часто зверталися до фольклору і національних мотивів. Музика черпала натхнення з народних мелодій і традицій, що створювало відчуття національної ідентичності.

У той період значного розвитку досягла опера. Композитори, такі як Дж. Верді і Р. Вагнер, експериментували з формою, темами та структурою, вводили нові музичні елементи для вираження драматичної напруги.

Виникнення нових форм, таких як музична драма Вагнера, де музика не лише супроводжує, а й формує сюжет. У таких творах музика служила для розвитку персонажів та розкриття конфліктів.

Музика використовувалася для створення символічних образів, що додавало глибини і значущості. Це дозволяло виражати складні ідеї через звукові образи.

Романтичні театри ставали місцем для новаторських експериментів. Композитори і режисери прагнули знайти нові способи вираження, досліджуючи синтез музики, поезії і візуального мистецтва.

У романтизмі музична драматургія в театральних виставах стала ще більш інтегрованою з дією на сцені, використовуючи музику як засіб для передачі внутрішніх станів та конфліктів персонажів. Вона стала суттєвою складовою вистав, яка поглиблювала емоційний досвід глядачів та створювала неповторну атмосферу театального мистецтва [8; 55].

У період романтизму музична драматургія в театральних виставах можна було б охарактеризувати як емоційно насичену та експресивну. Музика в цей час стала не просто супроводом до дій на сцені, але й основним засобом вираження глибоких почуттів та емоцій персонажів. Вистави стали більш фантазійними та загадовими, а музика в них відігравала вирішальну роль у створенні атмосфери романтичності та мрійливості. Музична драматургія в романтичних театральних виставах відображала велич глибоких емоцій, що викликали в глядачах справжні відчуття і спонукали до роздумів над людськими почуттями та ідеалами.

Романтизм був періодом великого розквіту музичної драматургії в театральних виставах, коли музика стала мовою емоцій та фантазії, виражаючи найглибші почуття та переживання людської душі [9; 4].

Таким чином, музична драматургія в епоху романтизму стала важливим інструментом для передачі глибоких емоцій і ідей, розширюючи межі театального мистецтва і створюючи нові можливості для вираження творчості.

Музична драматургія театральних вистав у період реалізму та натуралізму (друга пол. XIX століття) зазнала значних змін, відображаючи нові тенденції. Музика в театральних виставах того періоду часто підкреслювала соціальні проблеми. Теми класової боротьби, бідності, моральних дилем ставали центральними, і музичний супровід використовувався для посилення емоційного впливу.

Музична драматургія стала більш орієнтованою на реалістичні образи. Композитори прагнули зобразити життя простих людей, їхні переживання та конфлікти. Це проявлялося в використанні фольклорних мотивів і звукових образів, що відображали народний дух.

Реалізм та натуралізм у театральних виставах характеризувалися більшою увагою до деталей та побутових сцен, а також до психологічного вивчення персонажів. Музика в той період стала менш екстравагантною та емоційно насиченою, зосереджуючись на відображенні реальних життєвих ситуацій та емоцій.

У театрі реалізму та натуралізму музика відігравала роль у створенні атмосфери та підкресленні емоційності сцен. Вона слугувала супроводом до дій на сцені, а також як засіб для підсилення драматичних моментів та виразу внутрішніх станів персонажів.

Таким чином, у період реалізму та натуралізму музична драматургія в театральних виставах відображала потяг до відтворення реальності та глибоких психологічних портретів персонажів, стала важливим інструментом для вираження соціальних тем, сприяла розвитку нових форм театального мистецтва, які заклали основи для подальших експериментів у XX столітті.

Сучасний період в історії музичної драматургії в театральних виставах відзначається значним розмаїттям стилів та напрямів у театральному мистецтві, а також інтеграцією нових технологій та інновацій [5; 110].

У сучасному театральному мистецтві музична драматургія набула нових форм і виразних засобів вираження. Музика в театрі використовується для створення атмосфери, підкреслення емоцій та настрою, а також для підсилення дії на сцені.

Однією з особливостей сучасної музичної драматургії є використання синтезу різних музичних стилів та жанрів. Музика в театрі може містити елементи класичної музики, джазу, року, електронної музики та інших напрямків, створюючи унікальне звучання, яке відповідає конкретній атмосфері вистави.

Крім того, сучасна музична драматургія в театральних виставах охоплює інноваційні підходи до використання звукових та мультимедійних ефектів. Використання комп'ютерних технологій, відео проєкцій та інших сучасних засобів дозволяє створювати унікальні аудіовізуальні враження, які поглиблюють емоційний досвід глядача.

У сучасний період музичну драматургію в театральних виставах можна охарактеризувати як інноваційну, експериментальну та мультижанрову. Музика виступає в ролі не лише супроводу до дій на сцені, але й ключового елемента, що відображає емоційний стан персонажів та атмосферу вистави. Вона здатна виражати широкий спектр емоцій та настроїв, а також відображати сучасні соціальні та культурні реалії. Сучасна музична драматургія в театральних виставах активно використовує інноваційні звукові ефекти, експериментує із синтезом різних музичних стилів та жанрів, і впроваджує нові технології для створення аудіовізуальних вражень. Таким чином, сучасна музична драматургія в театральних виставах є відкритим полем для творчого експерименту та відображення сучасних мистецьких та культурних тенденцій [5; 112].

Отже, сучасний період в історії музичної драматургії в театральних виставах відзначається різноманітністю стилів та жанрів, інноваційними підходами до використання звуку та мультимедійних ефектів, а також постійним пошуком нових форм виразності та способів взаємодії з аудиторією.

Одним із видатних прикладів сучасної музичної драматургії в театральних виставах є мюзикли Бродвею та Заходу. Ці мюзикли поєднують у собі музику, спів, танець та сюжетну лінію для створення незабутнього мистецького досвіду для глядачів. Наприклад, «The Phantom of the Opera» Ендрю Ллойда Вебера або «Les Misérables» Клода-Мішеля Шенберга – це мюзикли, де музика виконує ключову роль у передачі емоцій та розкритті характерів персонажів.

Інший приклад – сучасні оперні постановки, такі як «Einstein on the Beach» Філіпа Гласа чи «Nixon in China» Джона Адамса. У цих постановках музика інтегрується з сюжетом та виконанням, створюючи неповторну атмосферу та поглиблюючи емоційний досвід глядача.

Крім того, сучасні театральні вистави часто використовують оригінальні саундтреки або музичні композиції, щоб створити відповідну атмосферу для драматичних сцен. Наприклад, у виставі «Hamilton» Лін-Мануель Міранда музика стала не лише супроводом до дій на сцені, але й ключовим засобом для виразу політичних та емоційних аспектів сюжету.

Ці приклади демонструють різноманітність та виразність сучасної музичної драматургії в театральних виставах, яка продовжує вражати та захоплювати аудиторію всього світу.

Таким чином підходи до розуміння поняття музична драматургія в театральних виставах можуть бути різноманітними і відображати різні аспекти мистецтва, музики, театру та драматургії. Ось кілька ключових підходів:

1. Інтегративний підхід. Такий підхід до музичної драматургії в театральних виставах вбачає музику як необхідну складову частину театального досвіду, яка взаємодіє з іншими аспектами вистави, такими як сценічна дія, тексти та візуальне виконання, для створення комплексної творчої атмосфери. Цей підхід дозволяє музиці не лише супроводжувати сценічну подію, але й активно взаємодіяти з нею, підкреслюючи емоційні стани персонажів, відтворюючи атмосферу та створюючи особливий настрій для глядачів [5; 115].

Прикладом інтегративного підходу може бути мюзикл «Les Misérables», заснований на романі Віктора Гюго. У цьому мюзиклі музика виконує важливу роль у передачі емоцій персонажів та драматичних моментів сюжету. Наприклад, у пісні «I Dreamed a Dream» героїня Фантайн відтворює свої мрії та розчарування через виразну мелодію та виконання. Музика допомагає глядачеві краще співчувати персонажам та глибше відчувати їхні емоції.

Ще одним прикладом може бути оперна постановка «Carmen» Жоржа Бізе. У цій постановці музика не лише супроводжує дію на сцені, але й створює специфічний настрій і відображає внутрішній світ персонажів. Наприклад, арія Carmen «L'amour est un oiseau rebelle» («Любов це вільний птах») відображає її сильний та вільний характер через виразну музичну мелодію та слова [10; 60].

Ці приклади демонструють як інтегративний підхід до музичної драматургії в театральних виставах дозволяє музиці стати не лише супроводом до сценічної дії, але й ключовим засобом для передачі емоцій, виразу характерів та створення особливої атмосфери вистави.

2. Драматургічний підхід. Відповідно до нього, музична драматургія розглядається як засіб підсилення драматургії сюжету та характерів. Музика допомагає підкреслити ключові моменти вистави, передати персонажів та їхні почуття, а також викликати певні емоційні реакції у глядачів. Тобто драматургічний підхід до музичної

драматургії в театральних виставах покладає акцент на роль музики у підсиленні драматургії сюжету та характерів. Музика виступає як засіб для підкреслення ключових моментів вистави, передачі емоцій та виразу особливостей персонажів. Цей підхід дозволяє музиці стати важливим інструментом у створенні глибини та напруги драматичних сцен [10; 63].

Прикладом драматургічного підходу може служити оперний арійний цикл «Циганський романс» С. Рахманінова. У цьому циклі музика відтворює поетичні тексти, які відображають емоційні стани та переживання персонажів. Наприклад, у пісні «Очі як зорі» музика підсилює глибокі почуття та страждання коханої, що виразно відображаються в мелодії та виконанні.

Іншим прикладом може бути симфонічна поема «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського. У цій поемі музика не лише супроводжує дію на сцені, але й активно передає емоційний стан головних героїв та створює особливу атмосферу романтичної драми. Музичні теми відтворюють їхні почуття, переживання та внутрішній конфлікт, що робить виставу більш емоційно насиченою.

3. Експресивний підхід до музичної драматургії в театральних виставах зосереджується на виразності музики як засобу передачі емоцій, настроїв та почуттів. У цьому підході музика розглядається як ключовий елемент, який відтворює внутрішній світ персонажів та створює специфічну атмосферу вистави [10; 65].

Прикладом експресивного підходу може бути оперний арійний цикл «Winterreise» Ф. Шуберта. У цьому циклі музика допомагає відтворити почуття самотності, туги та втрати, які переживає головний герой. Наприклад, у пісні «Der Lindenbaum» музика відображає меланхолійний настрій та ностальгію, що допомагає передати внутрішній стан персонажа.

Іншим прикладом може бути симфонія «Pathétique» П. Чайковського. У цій симфонії музика відтворює широкий спектр емоцій, від трагічних до ліричних, що відображає внутрішній світ композитора. Мелодії та гармонії відображають його страждання, розчарування та біль, що робить симфонію потужним засобом вираження [11; 52].

4. Соціологічний підхід до музичної драматургії в театральних виставах досліджує роль музики з погляду соціокультурного контексту. Цей підхід вивчає, як музика впливає на аудиторію, яке соціальне та культурне значення вона несе, а також які фактори впливають на її використання в театральному мистецтві.

Прикладом соціологічного підходу може бути дослідження впливу музичної драматургії в мюзиклах на культурні стереотипи та соціальні норми. Наприклад, мюзикл «West Side Story» Л. Бернштейна відтворює конфлікт між двома бандами в Нью-Йорку, а музика відображає різні культурні та соціальні аспекти життя молоді в місті. Цей мюзикл може викликати обговорення про расові та етнічні проблеми в сучасному суспільстві [11; 54].

Іншим прикладом може бути дослідження використання музичної драматургії у політичних виставах та її вплив на громадську думку. Наприклад, оперний цикл «The Nixon Tapes» Джона Адамса відтворює історичні події, пов'язані з президентством Річарда Ніксона, а музика допомагає передати політичні та емоційні аспекти цих подій. Цей цикл може викликати обговорення про роль мистецтва у формуванні громадської думки та сприйняття історичних подій.

Ці приклади демонструють як соціологічний підхід дозволяє розглядати музичну драматургію в театральних виставах як важливий аспект соціокультурного життя. Музика виступає не лише як засіб для виразу емоцій та створення атмосфери, але й як важливий фактор у формуванні культурних та соціальних норм, сприйняття та реакції аудиторії [11; 56].

Ці підходи доповнюють один одного і дозволяють краще розуміти різноманітні аспекти музичної драматургії в театральних виставах, від її ролі у сюжеті до її впливу на аудиторію та соціокультурний контекст.

Отже, музична драматургія – це галузь мистецтва, що вивчає використання музики для створення драматичної та емоційно насиченої атмосфери в театральних виставах. Це поняття об'єднує в собі мистецькі та технічні аспекти, пов'язані зі створенням, аранжуванням та використанням музики в театрі з метою підсилення сюжету, передачі емоцій та створення враження вистави в цілому.

Музична драматургія включає в себе розробку та підбір музичного матеріалу, його взаємодію зі словесним текстом та дійовими особами, а також створення відповідної атмосфери для кожної сцени чи епізоду вистави. Це охоплює вибір жанру музики, її темпу, гармонійний лад, ритмічність та звукові ефекти, що використовуються для передачі конкретних емоцій та настроїв.

У своїй сутності музична драматургія є мистецьким процесом, спрямованим на те, щоб музика стала важливим інструментом у формуванні атмосфери, підтримці сюжету та розвитку персонажів у театральній виставі. Вона допомагає створити цілісну та згуртовану подію, яка залишає глибоке враження на глядачів і сприяє відчутному розумінню та сприйняттю сюжету.

Музична драматургія в театральних виставах – важлива галузь мистецтва, що об'єднує музику та драматургію для створення емоційно насичених та динамічних вистав. Вона відображається в використанні музики як ключового засобу виразності та емоційного зв'язку з глядачем у театральному виконанні.

Театральні вистави – це форма мистецтва, яка поєднує в собі акторське мистецтво, сценічний декор, костюми, світло, звук та, в контексті нашої розмови, музику для того, щоб передати певний сюжет або ідею глядачам. Вони можуть включати в себе різноманітні жанри, від драми та комедії до опери та мюзиклу. У театральних виставах музична драматургія використовується для створення атмосфери, підсилення емоційних моментів та передачі настрою. Музика може бути використана як фоновий супровід під час дії на сцені, а також для підкреслення ключових моментів або відтворення почуттів персонажів [12; 220].

Якщо в драматичних сценах музика використовується для підсилення напруженості та емоційного

навантаження, то у комедіях музика використовується для створення жартівливого настрою або підсилення комічних ситуацій. У мюзиклах музика грає важливу роль у розкритті сюжету та розвитку персонажів через пісні та музичні номери.

Отже, у театральних виставах музична драматургія є важливою складовою, яка допомагає створити цілісне та емоційно насичене враження для глядачів.

Проведений аналіз музичної драматургії в театральних виставах дозволяє розглянути різноманітність підходів та технік, що використовуються у різних країнах та культурах. Це дає можливість зрозуміти, як музична драматургія впливає на театральні вистави в різних культурних контекстах, а також виявити спільні та особливі риси різних традицій.

Так, у музичних театральних виставах країн Європи часто використовується класична музика або оперна музика для створення вишуканого та елегантного звучання. Водночас в театральних виставах країн Азії можна спостерігати використання традиційних музичних інструментів та мелодій, що відображають особливі аспекти азійської культури. У порівнянні з цим, театральні вистави в Латинській Америці можуть використовувати ритмічні та енергійні музичні жанри, такі як сальса або танго, для створення веселої та емоційно зарядженої атмосфери.

Дослідження музичної драматургії в різних культурах може також виявити схожість у техніках та стратегіях використання музики в театральних виставах, таких як використання музики для підсилення емоційних моментів або створення певної атмосфери на сцені.

Висновки: Музична драматургія включає в себе комплексний підхід до створення звукового підсилення вистави. Це охоплює вибір музичних композицій, створення звукових ефектів, аранжування музики та інші аспекти звукового дизайну, які сприяють реалізації концепції та настрою вистави. Музична драматургія виступає як ключовий елемент в створенні атмосфери, підкресленні настроїв та емоційних моментів, а також розвитку сюжетних ліній. Вона допомагає передати важливі емоції та створити звукову палітру, яка підсилює враження від вистави.

Основна мета музичної драматургії полягає в тому, щоб музика не лише доповнювала дію на сцені, але й відтворювала драматичні ефекти, розвивала характери персонажів та сприяла розвитку сюжету. Музична драматургія в театральних виставах відображається у використанні музики як ключового засобу для створення драматичної та емоційно насиченої атмосфери. Вона інтегрує музику з драматургічним змістом, підсилює емоційну напруженість, створює атмосферу та настрій кожної сцени, доповнює дію на сцені та створює індивідуальний стиль вистави. Музика відображає тематику та ідентичність вистави, поглиблює враження від неї та допомагає утримати єдність у концепції. Таким чином, музична драматургія в театральних виставах виконує важливу роль у створенні неповторного мистецького продукту для глядачів.

Список використаної літератури

1. Barr L. R., & MacDonald, L. (2022). «How a World Can Seem So Vast»: The Craft of Musical Theatre Dramaturgy. In *The Routledge Companion to Musical Theatre*, 2022. P. 39-53. Routledge.
2. Bleeker M. Doing Dramaturgy. In *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*. Cham : Springer International Publishing, 2023. P. 55-77.
3. Cozma D. On Dramaturgy in the Twenty-First Century. *Colocvii teatrale*, 2022. 12 (1). P. 46-55.
4. Coppola W. J. (2020). Performing humbleness and haughtiness: dramaturgical perspectives of musical humility and pride. *Music Education Research*, 2020. 22 (2). P. 214-228.
5. Eckersall P. Between Contemporary Art and Performance: Dramaturgy and Flow. *The Methuen Companion to Drama and Performance Art*, 2020. P. 104-120.
6. Frendo M. Musicality and the Act of Theatre : Developing Musicalised Dramaturgies for Theatre Performance (Doctoral dissertation, University of Sussex), 2013.
7. Grosch N. Musical comedy, pastiche and the challenge of 'rewriting'. In *Intertextuality in Music*, 2021. P. 156-166. Routledge.
8. Pozharska A. O. The lord of the rings' musical dramaturgy: main principles. *Knowledge education law management nauka oświata prawo zarządzanie*, 55.
9. Rodrigues K. D. Visuals, Structure and Emotion: The Toy Piano in the Dramaturgy of Piano Recitals. *Revista Vórtex*, 2020. 8 (2), 4-4.
10. Sønning A. Communication across artistic expressions and codes. In *Creative Concert Production and Entrepreneurship*, 2024. P. 51-104. Routledge.
11. Thurow S. A Dramaturgy of Feeling: Exploring Indigenous concepts of knowing through multimodal aesthetics. *Performance Research*, 2021. 26 (3). P. 49-58.
12. Tăbăcaru R. Drama-Music communication in Opera performance. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 2020. 13 (2-Suppl). P. 213-320.

References

1. Barr L. R., & MacDonald, L. (2022). «How a World Can Seem So Vast»: The Craft of Musical Theatre Dramaturgy. In *The Routledge Companion to Musical Theatre* (P. 39-53). Routledge.
2. Bleeker M. (2023). Doing Dramaturgy. In *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice* (P. 57-77). Cham: Springer International Publishing.
3. Cozma D. (2022). On Dramaturgy in the Twenty-First Century. *Colocvii teatrale*, 12 (1), P. 46-55.
4. Coppola W. J. (2020). Performing humbleness and haughtiness: dramaturgical perspectives of musical humility and pride. *Music Education Research*, 22 (2). P. 214-228.

5. Eckersall P. (2020). Between Contemporary Art and Performance: Dramaturgy and Flow. The Methuen Companion to Drama and Performance Art. P. 104-120.
6. Frendo M. (2013). Musicality and the Act of Theatre: Developing Musicalised Dramaturgies for Theatre Performance (Doctoral dissertation, University of Sussex).
7. Grosch N. (2021). Musical comedy, pastiche and the challenge of 'rewriting'. In Intertextuality in Music (P. 156-166). Routledge.
8. Pozharska A. O. The lord of the rings' musical dramaturgy: main principles. Knowledge education law management nauka oświata pravo zarządzanie, 55.
9. Rodrigues K. D. (2020). Visuals, Structure and Emotion: The Toy Piano in the Dramaturgy of Piano Recitals. Revista Vórtex, 8 (2). P. 4-4.
10. Sønning A. (2024). Communication across artistic expressions and codes. In Creative Concert Production and Entrepreneurship (P. 51-104). Routledge.
11. Thurow S. (2021). A Dramaturgy of Feeling: Exploring Indigenous concepts of knowing through multimodal aesthetics. Performance Research, 26 (3). P. 49-58.
12. Tăbăcaru R. (2020). Drama-Music communication in Opera performance. Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, 13 (2-Suppl). P. 213-320.

UDC 792:[781:782]

RESEARCH ON THE CONCEPT OF MUSICAL DRAMATURGY IN THEATRICAL PERFORMANCES

Kuriata Alina – Postgraduate Student at the Department of Vocal Arts National Academy of Managing
Personnel Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)

The article «Exploring the Concept of Musical Dramaturgy in Theatrical Productions» delves into a comprehensive analysis of the role of music in the theatrical arts through the lens of musical dramaturgy. Through a historical overview of the development of musical dramaturgy in various cultural and historical contexts, the article identifies key aspects of this concept and its influence on the creation and reception of theatrical productions. The author explores different approaches to understanding musical dramaturgy, including integrative, dramaturgical, expressive, and sociological perspectives, demonstrating their practical significance in crafting emotionally rich and impactful theatrical experiences for audiences. This article not only enriches our understanding of musical dramaturgy but also opens up new avenues for further research in this field, contributing to the ongoing development of theatrical arts as a whole.

Objective: The aim is to uncover the evolution of the concept of musical dramaturgy in theatre, identify diverse approaches to its understanding, and illuminate its role in creating emotionally engaging and impressive theatrical performances for audiences. The goal of the article is to stimulate discussion and further research in this area to enhance understanding and appreciation of the importance of musical dramaturgy for contemporary theatre.

Research Methodology: Based on the analysis of primary sources, literary references, and theoretical concepts of musical dramaturgy in theatrical productions. Utilizing a comparative analysis of various cultural and historical contexts, as well as a critical review of contemporary research in the field. The methodology involves systematic organization and synthesis of information to identify key aspects of musical dramaturgy and its influence on theatrical art.

Scientific novelty: The article offers a renewed and in-depth examination of the concept of «musical dramaturgy in theatrical productions», revealing it through the prism of different historical periods, cultural contexts, and methodological approaches. The emphasis on various aspects of this concept, including its evolution, role in contemporary theatrical art, and its relationship with other cultural aspects, makes the article innovative and opens up new possibilities for further research in this field.

Practical Significance: The article holds significant practical value for theatrical studies, education, and performance practice. Understanding musical dramaturgy in theatrical productions helps theater practitioners, musicians, and directors better organize the musical aspects of performances, providing a deeper understanding of the emotional impact of music on audiences. Moreover, this research can serve as a basis for developing new theoretical concepts in the field of musical dramaturgy and contribute to the further development of theatrical arts as a whole.

Conclusion: This article has examined the concept of «musical dramaturgy in theatrical productions» from various perspectives – historical, cultural, and methodological, among others. Through an analysis of different stages of the development of this art form, consideration of various approaches to its understanding and research methodology, we have come to understand the importance of musical dramaturgy in theatrical performances as a key element influencing the emotional experience of audiences. This research underscores the significance of music as an integral part of theatrical art and contributes to a deeper understanding of its role in the contemporary cultural context.

Key words: musical dramaturgy, theatrical productions, research, history of musical dramaturgy, methodology, cultural studies, musical culture, stage.

Надійшла до редакції 24.10.2024 р.

УДК 784.78.05

ВОКАЛЬНЕ ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Тетяна Шершова – доктор філософії,

асистент кафедри естрадного вокалу, Полтавський національний педагогічний університет ім. В.Г. Короленка, Полтава
<https://orcid.org/0000-0003-1993-4236>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.926>
t.shershova@gsuite.pnpu.edu.ua

Досліджується вокальне естрадне мистецтво як інструмент міжкультурної комунікації в умовах глобалізації; аналізуються сучасні тенденції розвитку естрадного вокалу, його роль у формуванні міжкультурного діалогу та виклики, з якими зіштовхуються вокалісти в контексті кроскультурної взаємодії. Розглядаються особливості передачі культурних смислів через вокальні жанри та технологічні аспекти їх поширення на міжнародному рівні. *Мета роботи* полягає у вивченні впливу сучасного вокального естрадного мистецтва на процеси міжкультурної комунікації, визначення основних тенденцій його розвитку та аналізі проблем, що виникають у результаті взаємодії різних культур через вокальні форми вираження. *Методологія*. Дослідження базується на міждисциплінарному підході, поєднуючи методи культурологічного та музикознавчого аналізу. Використовуються компаративний метод для порівняння різних вокальних традицій, методи контент-аналізу для вивчення музичних творів як носіїв культурних кодів, а також соціокультурний підхід для дослідження впливу технологій на взаємодію культур. *Новизна дослідження* полягає в комплексному аналізі вокального естрадного мистецтва як засобу міжкультурної комунікації, що до цього часу залишалося недостатньо дослідженим у контексті глобальних культурних процесів. Оригінальність полягає в поєднанні аналізу вокальних технік і жанрів із дослідженням їхнього впливу на кроскультурну взаємодію, а також у розгляді технологічних інновацій у поширенні музичних творів. *Висновки*. Вокальне естрадне мистецтво є потужним засобом міжкультурної комунікації, що сприяє налагодженню діалогу між різними культурами, воно здатне долати мовні та культурні бар'єри. Завдяки своїй універсальній природі, вокальне мистецтво не лише зберігає національні традиції, а й сприяє їхньому збагаченню через взаємодію з іншими культурами. Проте глобалізація та технологічні зміни накладають нові виклики, серед яких проблема збереження автентичності та культурних особливостей вокальних творів. Водночас, сучасні тенденції у вокалі відкривають нові можливості для взаємозбагачення культур. Це робить його незамінним інструментом у контексті сучасних глобалізаційних процесів, підкреслюючи необхідність подальших досліджень у цьому напрямі для глибшого розуміння його потенціалу як засобу міжкультурного діалогу.

Ключові слова: вокал, вокальне мистецтво, міжкультурна комунікація, сучасний вокал, естрадний вокал, вокальні жанри.

Актуальність теми дослідження. У сучасному глобалізованому світі міжкультурна комунікація набуває особливої значущості, оскільки вона є основою для взаєморозуміння між різними націями та культурами. У цьому контексті вокальне мистецтво відіграє одну з ключових ролей як універсальний засіб передачі культурних смислів і цінностей. Нині актуальність дискусій щодо ролі музики в системі мистецтв, творчих методів і художніх принципів, а також перспектив музичної вокальної творчості, зростає. Музичне мистецтво – унікальний культурний феномен. Особливої уваги заслуговує естрадне вокальне виконавство, яке потребує не лише соціокультурного аналізу, але й дослідження всіх його компонентів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження впливу музичного мистецтва на міжкультурну комунікацію є важливим для розширення розуміння мистецтвознавчих аспектів.

© Шершова Т., 2024

Естрадний вокал здатен трансформувати культурні змісти, формуючи нові художні форми, доступні різноманітним аудиторіям. Вивчення цієї тематики відкриває значні можливості для розробки нових методичних підходів, які можуть бути інтегровані в освітній процес, сприяючи кращому розумінню та оцінці культурних відмінностей серед учнів. Це підкреслює багатогранність вокального мистецтва як посередника культурних цінностей. Естрадне мистецтво детально досліджується в роботах А. Анастасьєва, Ю. Дмитрієва, М. Дружинець, Н. Дрожжиної, С. Клітіна, М. Мозгового, О. Мозгової, В. Овсяннікова, Х. Охтви, О. Рудницької, Т. Самаї, Є. Уварова, Р. Юссона.

Грунтовним дослідженням, на нашу думку, є праця М. Мозгового «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні», в якій уточнюються основні поняттєві категорії, які стосуються пісенної естради. Автор деталізує та розглядає процеси становлення естрадної пісні та її прагнення до інтеграції [4].

Заслуговує на увагу праця Т. Рябухи «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» [8], в якій дослідниця узагальнює методологічні принципи дослідження інтонаційних компонентів української естрадної пісні. Вона також виділяє ключові ознаки пісенності в різних жанрово-змістових варіантах, що важливо для глибшого розуміння сутності української естрадної пісні.

Таким чином, ряд питань у сфері функціонування естрадної пісні, зокрема її витоки, періодизація та жанровий огляд є опрацьованими. Однак і досі в українській науці лише фрагментарно розглядаються євроінтеграційний потенціал української вокальної естради та її роль у міжкультурній взаємодії.

Вокальне естрадне мистецтво, як інструмент міжкультурного обміну та взаєморозуміння, має значний потенціал у сприянні встановленню позитивних взаємовідносин між різними культурами, що є важливим для формування гармонійного і толерантного суспільства.

Розвиток української естрадної музики ще у минулому столітті проходив у тісному зв'язку із західноєвропейською традицією, але через відсутність державності Україна була позбавлена прямих контактів з Європою. Тому чимало нових форм, напрямів і стилів естрадної музики українські виконавці адаптували опосередковано, через російське посередництво. Зараз, з огляду на сучасні події, українська естрадна пісня набуває особливого значення як культурний символ і потужний засіб самоідентифікації. Вона відіграє важливу роль у підтримці національної єдності, вираженні патріотичних почуттів і відображенні історичних та соціальних реалій країни, водночас інтегруючись у світовий музичний простір на власних умовах.

Аналізуючи сучасні дослідження, можна стверджувати, що музичне мистецтво, особливо естрадний вокал, є вагомим чинником формування міжкультурних зв'язків. Музика, яка має універсальні засоби вираження, здатна виходити за межі національних і мовних бар'єрів, створюючи простір для глобального діалогу. Вона виконує роль культурного медіатора, який передає національні традиції через призму універсальних художніх образів, що доступні для розуміння різними аудиторіями.

Метою дослідження є вивчення впливу сучасного вокального мистецтва на процеси міжкультурної комунікації. Серед завдань – визначення основних тенденцій його розвитку та аналізі проблем, що виникають у результаті взаємодії різних культур через вокальні форми вираження.

Виклад основного матеріалу. Термін «міжкультурна комунікація» у вузькому значенні з'явився в наукових дослідженнях у 1970-х роках. Першими до розробки цього поняття звернулися американські науковці, які прагнули дослідити проблеми конфронтації різних расових та етнічних груп. Завдяки їхнім зусиллям доведено багатовимірність людської комунікації загалом, а також суттєві відмінності у цінностях, стандартах, моделях мислення та поведінки, характерних для представників різних культур [9; 204-210].

Із 1980-х років науковці зі США та Західної Європи, працюючи в галузях соціології, культурології, психології, лінгвістики та філософії, почали активно вивчати проблеми міжкультурної комунікації. Одним із ключових завдань цієї теорії є попередження та подолання міжкультурних непорозумінь. Наукові школи й інститути різних країн присвячують свої дослідження цьому питанню, пропонуючи різноманітні концептуальні підходи.

За визначенням І. М'язової, міжкультурна комунікація – це водночас наука і сукупність навичок, необхідних для ефективного спілкування. Вона ґрунтується на знаннях усталених норм соціальної практики, властивих різним національним і етнічним спільнотам [6]. Ф. Бацевич визначає міжкультурну комунікацію як процес вербальної і невербальної взаємодії між людьми (чи групами людей), які належать до різних лінгвокультурних спільнот, використовують різні мови і мають відмінні комунікативні компетенції, що може призвести до непорозумінь або культурного шоку [1].

Загалом, поняття «міжкультурна комунікація» охоплює різні аспекти взаємодії між представниками різних культур, і основним її завданням є забезпечення адекватного взаєморозуміння між учасниками комунікативного процесу [7]. На сучасному етапі існує чимало підходів до визначення цього терміну, які вказують на те, що міжкультурна комунікація – це сфера вивчення взаємодії між особами з різними культурними традиціями, досвідом та моделями поведінки.

Таким чином, міжкультурну комунікацію визначаємо як процес обміну інформацією та змістами між представниками різних культурних груп, що передбачає не лише вербальну і невербальну взаємодію, а й розуміння культурних норм, цінностей та стереотипів. Комунікація та обмін інформацією між культурними спільнотами здійснюється, насамперед, через опанування та інтеграцію культурних надбань, що знаходять своє відображення у творах мистецтва. Саме мистецтво слугує засобом збереження і передачі культурних традицій, а також історичного досвіду спільноти, що створює «діалог» не тільки між сучасниками але й з попередніми поколіннями. Таким чином, міжкультурний діалог ведеться через мову мистецтва. Для повноцінної участі в цьому діалозі важливо вивчити і зрозуміти цю мову, що відкриває доступ до глибшого розуміння культурних смислів.

Вокальне естрадне мистецтво традиційно є засобом вираження культурної ідентичності народів. Через пісню передаються не лише мовні особливості, а й унікальні національні риси: емоційність, світогляд, традиції, історичні події. Проте, вокальна музика здатна виходити за межі культурних кордонів завдяки своїй універсальності.

Українська музика вирізняється яскравими ритмічними структурами та мелодіями, які відображають народні традиції. Унікальні інструменти, такі як бандура та цимбали, додають національній культурі особливого колориту й характеру [7].

Т. Каблова стверджує, що естрадно-вокальне мистецтво, завдяки своєму унікальному досвіду, соціально-естетичній практиці створення сучасних образів, а також через рецепцію і комунікацію, відіграє

фундаментальну роль у формуванні музичного етосу епохи [3; 253]. Погоджуємося з цим твердженням, адже дослідження сучасного вокального виконавства надає значну основу для розуміння соціальних структур, вподобань, потреб та розвитку індивідів. Воно включає елементи масової мистецької практики, яка іноді має негативний характер, але є необхідною для створення загального культурного контексту.

Варто наголосити, що естрадна пісня є вагомим елементом соціокультурного життя сучасного суспільства, відіграючи важливу роль у визначенні ціннісних орієнтирів, зміцненні морально-етичних норм, формуванні художньо-естетичних уподобань, а також у збереженні й розвитку національних традицій. Сучасні виконавці української естради демонструють нову модель суспільної свідомості, яка підкреслює важливість національної самостійкості й незалежності. Через їхнє творчо-мистецьке самовираження відображається сучасний світогляд українця, його бажання самовизначення та прагнення до самореалізації. Естрадна пісня, як зазначає А. Бурлака, виступає унікальним інструментом трансляції культурних кодів, ідентичності, оскільки забезпечує емоційне, кордоцентричне переживання та ідентифікацію слухача з естетичними й смисловими аспектами твору [2: 43].

Однією з важливих характеристик вокального мистецтва є його здатність до інтеграції різноманітних музичних стилів і жанрів. Наприклад, такі явища як джаз або опера, що мають свої витоки в конкретних культурних контекстах, завдяки популяризації та адаптації до різних національних музичних традицій, стали частиною глобального музичного ландшафту. Оперне мистецтво, що зародилося в Італії, завдяки універсальній мові музики, було прийняте в усьому світі, зокрема й у країнах Східної Європи, Азії та Латинської Америки, де воно перетворюється та збагачується місцевими культурними рисами [5; 148-183].

Важливим прикладом міжкультурної комунікації через вокал є фольклорні традиції, що передаються від покоління до покоління в різних народів і, водночас, знаходять своє відображення в міжнародних музичних обмінах. Традиційні пісні, що передаються з покоління в покоління, зберігають історичний і культурний досвід, сприяючи формуванню національної ідентичності. Українські пісні, зокрема у виконанні професійних вокалістів, часто стають елементом діалогу з іншими культурами. Їхня унікальна мелодика та багатоголосся викликають зацікавлення в усьому світі, збагачуючи музичні традиції інших народів. У сучасному світі музика відображає не лише культурні особливості, але й стає важливим засобом глобалізації та культурного обміну. Розширений доступ до міжнародних музичних ресурсів через цифрові платформи дозволяє людям із різних культур ознайомлюватися з багатограними музичними традиціями, сприяючи розвитку міжкультурного розуміння та взаємодії.

Вокальна імпровізація, характерна для джазу, також є важливим елементом міжкультурної комунікації. Вокалісти з різних країн, використовуючи музичні теми, створюють спільний простір для діалогу, в якому перетинаються різні культурні коди. Така форма взаємодії дозволяє виявити спільні риси між культурами та відкрити нові перспективи для творчого самовираження.

Ще однією суттєвою складовою є міжнародні вокальні конкурси, такі як «Євробачення», що виступають своєрідною платформою для міжкультурного діалогу. Учасники з різних країн щороку демонструють свої національні музичні традиції, стилі, культурні та національні ідентичності, створюючи культурний обмін на глобальному рівні. Через вокальне мистецтво конкурсанти мають змогу не лише представити свою культуру, а й дізнатися про особливості інших народів, сприяючи взаєморозумінню та зміцненню міжкультурних зв'язків.

Конкурс «Євробачення», який вперше відбувся у 1956 році, став однією з найбільш значущих музичних подій у світі. У представлених на ньому піснях часто поєднуються традиційні та сучасні музичні елементи, відображаючи культурне розмаїття країн та їх глобальні музичні тренди. Водночас кожна композиція змушує виконавців шукати універсальні музичні форми, які були б зрозумілими та привабливими для аудиторії з різних культур. Завдяки своєму масштабному формату та широкому охопленню, «Євробачення» сприяє зростанню толерантності, розуміння і поваги до культурних відмінностей. Для багатьох країн участь у конкурсі є можливістю розповісти про свою історію, культурні цінності та мистецькі традиції. Так, українське естрадне музичне мистецтво культивує українську мову в піснях та зверненні до фольклорних традицій.

Таким чином, у сучасному глобалізованому світі міжкультурна комунікація набуває все більшої значущості як ключовий аспект взаємодії між різними націями та культурами. Вокальне естрадне мистецтво, завдяки своїй універсальності та здатності до інтерпретації культурних кодів, виступає важливим інструментом цієї комунікації. Воно дозволяє не лише виражати національну ідентичність, а й створювати діалог між культурами, що сприяє взаєморозумінню та інтеграції у багатокультурне середовище.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі вокального естрадного мистецтва як засобу міжкультурної комунікації, що до цього часу залишалося недостатньо дослідженим у контексті глобальних культурних процесів. Оригінальність полягає в поєднанні аналізу вокальних технік і жанрів з дослідженням їхнього впливу на кроскультурну взаємодію, а

також у розгляді технологічних інновацій у поширенні музичних творів.

Висновки. Вокальне естрадне мистецтво є потужним засобом міжкультурної комунікації, що сприяє налагодженню діалогу між різними культурами, воно здатне долати мовні та культурні бар'єри. Завдяки своїй універсальній природі, вокальне мистецтво не лише зберігає національні традиції, а й сприяє їхньому збагаченню через взаємодію з іншими культурами. Проте глобалізація та технологічні зміни накладають нові виклики, серед яких є проблема збереження автентичності та культурних особливостей вокальних творів. Водночас, сучасні тенденції у вокалі відкривають нові можливості для взаємозбагачення культур. Це робить його незамінним інструментом у контексті сучасних глобалізаційних процесів, підкреслюючи необхідність подальших досліджень у цьому напрямку для глибшого розуміння його потенціалу як засобу міжкультурного діалогу.

Список використаної літератури

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2004. 343 с.
2. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Культурно-мистецькі та освітні практики*, 2023. Вип. 41. С. 43-51.
3. Каблова Т. Б. Вокально-естрадне мистецтво в дискурсі формування музичного етосу культури. *АРТ-платФОРМА*, 2021. Вип. 1 (3). 2021. С. 246-258.
4. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
5. Мусатов С. О. Комунікативна парадигма у культурному контексті сучасності. Культуротвірна функція психологічної науки: монографія / за ред. Г. О. Балла. Київ ; Кіровоград, 2014. С. 148-183.
6. М'язова І. Ю. Особливості тлумачення поняття «міжкультурна комунікація». *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2006. № 8. С. 108–113.
7. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі. Київ : ЕксОб, 2000. 208 с.
8. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
9. Ся В. Музичне мистецтво як засіб міжкультурної комунікації. *Освітньо-науковий простір*, 2024. Т. 2. № 6 (1). С. 7-14.
10. Шморгун О. О. Мистецтво як засіб комунікації між культурними спільнотами. *International scientific journal «Grail of Science»*, 2022. № 22. С. 204-210.

Reference

1. Batsevych F. S. Fundamentals of communicative linguistics. Kyiv : Akademiya, 2004. 343 p. [in Ukrainian].
2. Burlaka A. Contemporary Ukrainian pop song as a means of transmitting cultural identity. *Cultural and artistic and educational practices*, 2023. Vol. 41. P. 43-51 [in Ukrainian].
3. Kablova T. V. Vocal and pop art in the discourse of forming the musical ethos of culture. *ART-platFORMA*, 2021. Vol. 1 (3). P. 246-258 [in Ukrainian].
4. Mozgovuj M. Formation and tendency of development of the Ukrainian variety songs: abstract of the thesis of a scientific degree of the candidate in art studies by the speciality 17.00.01. Kyiv, 2007. 20 p. [in Ukrainian].
5. Musatov S. O. The communicative paradigm in the cultural context of modernity. The culture-forming function of psychological science: Monograph / edited by H. Ball. Kyiv; Kirovohrad, 2014. P. 148-183 [in Ukrainian].
6. Myazova I. (2006). Features of interpreting the concept of «Intercultural Communication». Philosophical problems of humanitarian sciences, 2006. No. 8. P. 108-113 [in Ukrainian].
7. Rudnytska O. Ukrainian art in a multicultural space. Kyiv : EksOb, 2000. 208 p. [in Ukrainian].
8. Ryabuha T. M. Origins and intonation parts of the Ukrainian song variety art: abstract of the thesis acquiring the scientific grade of the Candidate of Arts according to specialization 17.00.03. Kharkiv, 2017. 20 p. [in Ukrainian].
9. Sia V. Music art as a means of intercultural communication. Educational and Scientific Space, 2024. Vol. 2. No. 6 (1). P. 7-14 [in Ukrainian].
10. Shmorgun O. O. Art as a means of communication between cultural communities. International Scientific Journal «Grail of Science», 2022. No. 22. P. 204-210 [in Ukrainian].

UDC 784.78.05

VOCAL POP ART AS A TOOL FOR INTERCULTURAL COMMUNICATION

Shershova Tetiana – DPh, Honored artist of variety art of Ukraine, assistant professor of the Department of pop vocal at Poltava V. Korolenko National pedagogical university.

The article explores vocal pop art as a tool for intercultural in the context of globalization. It particularly analyzes contemporary trends in the development of vocal performance, its role in shaping intercultural dialogue, and the challenges vocalists face in the context of crosscultural interaction. The study examines the transmission of cultural meanings through vocal genres and the technological aspects of their dissemination at the international level. *Methodology.* The research is based on an interdisciplinary approach, combining methods of cultural and musicological analysis. A comparative method is used to contrast different vocal traditions, content analysis to study musical works as

carriers of cultural codes, and a sociocultural approach to explore the impact of technology on cultural interaction. *Scientific Novelty.* The novelty of this research lies in the comprehensive analysis of pop vocal art as a means of intercultural communication, which has so far remained insufficiently studied in the context of global cultural processes. The originality of the work is in combining an analysis of vocal techniques and genres with the study of their impact on crosscultural interaction, as well as examining technological innovations in the dissemination of musical works. *Conclusions.* Vocal pop art is a powerful means of intercultural communication, facilitating dialogue between different cultures and overcoming language and cultural barriers. However, globalization and technological changes present new challenges, including the issue of preserving the authenticity and cultural uniqueness of vocal works. At the same time, modern trends in vocal performance open up new opportunities for cultural enrichment, making vocal art an important tool in the global cultural exchange. This makes it an indispensable tool in the context of contemporary globalization processes, emphasizing the need for further research in this area to gain a deeper understanding of its potential as a means of intercultural dialogue.

Key words: vocal, vocal art, intercultural communication, contemporary vocal, pop vocal, vocal genres.

Надійшла до редакції 21.10.2024 р.

УДК 130.2:330.163.14

КОНЦЕПЦІЯ АРХЕТИПІВ У ФОРМУВАННІ БРЕНДУ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВЦЯ

Ірина Пархоменко – кандидат філософських наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-8328-6774>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.927>
i.parkhomenko@kmaecm.edu.ua

Досліджується застосування концепції архетипів як сучасний інструмент для формування бренду музичного виконавця (артиста). В умовах високого рівня конкуренції на музичному ринку та змін у виробництві, споживанні та просуванні музичного продукту, продиктованих розвитком технологій, артисти мають розуміти яким чином створювати власний популярний бренд. У висновках запропоновано алгоритм формування бренду артиста на основі застосування концепції архетипів за методологією М. Марка та К. Пірсон. Подальші наукові дослідження можуть стосуватися специфіки національного музичного ринку в Україні та проявлених архетипів, які використовують сучасні відомі українські артисти.

Ключові слова: архетип, бренд, музичний виконавець, музична індустрія, музичний менеджмент, маркетинг артиста.

Постановка проблеми. Музичний бізнес нині являє собою надзвичайно конкурентне середовище, адже соціальні мережі та стрімінгові платформи дають всі можливості для просування музичного продукту самостійно. Пошук продюсера або лейблу не є чимось обов'язковим на шляху до популярності. Це один із шляхів, але не єдиний і по суті не вирішальний. Якщо артист має музичний матеріал, декілька готових звукозаписів, то він може вільно позиціонуватися у соціальних мережах як співак. Необхідністю лишається співпраця з дистриб'ютором, завдяки якій музика артиста буде розміщена на стрімінгових платформах: Spotify, Apple Music, YouTube Music та інших. Проте, за таких умов рівного доступу до засобів створення і

© Пархоменко І, 2024

поширення власного творчого продукту конкуренція в індустрії значно зростає. Тому, гостро постає питання як виокремитися на фоні інших виробників (артистів) та запам'ятися споживачеві. Сучасна стратегія набуття популярності артистом має бути системною та цілісною, і передбачає застосування різноманітних інструментів маркетингу та піару. Проте, мова не у кількості та якості інструментів, які використовуємо, а у творенні бренду музичного виконавця. Впізнаваний бренд на ринку – це конкурентна перевага, яка дозволяє ефективно взаємодіяти з публікою та монетизувати свій творчий продукт. Чим впізнаваніший бренд, тим популярніший продукт (в нашому випадку музичний виконавець). Отже, метою цієї статті є дослідження формування бренду музичного виконавця в контексті концепції архетипів, як висхідної в сучасних умовах та, враховуючи специфіку творчої діяльності музичного виконавця.

Аналіз останніх публікацій на визначену тему дослідження засвідчує відсутність наукових публікацій, які б стосувалися застосування концепції архетипів в якості інструменту для формування бренду музичного виконавця. Хоча означене питання дослідження активно вивчається в різних сферах бізнесу, в тому числі і в музичному, але в іншій площині. Першочергово дослідження стосуються з'ясування суті підходу того, як використовувати концепцію архетипів у побудові бренду для різних сфер бізнесу, та яким чином такий підхід впливає на розбудову клієнт орієнтованих відносин заснованих на довірі: Бурачек І., Верстова В., Ярмолук Д. (2022 р.) [2]; Merlo O., Eisingerich A.B., Gillingwater R. & Cao J.J. (2022 р.) [5]; Poof S.T.F. (2016 р.) [7]. Ці статті апелюють до висхідної науково-популярної праці М. Марка і К.Пірсон (2001 р.), які вперше опублікували дослідження про архетипи в брендингу [4]. Крім

цього, в міждисциплінарному науковому дискурсі присутні дослідження про вплив музики, яка грає в торгівельних центрах, на бренд цього торгівельного центру та взаємовідносини з клієнтами [10]; про те, яким чином досвід взаємодії з брендом Spotify впливає на лояльність споживачів до їх бренду [6]. Окремо є дослідження науковців із Бразилії про менеджмент вражень, який здійснюються музичні виконавці (артисти) в своїх соціальних мережах, та як це впливає на динаміку споживання їх музичного продукту [8].

Як бачимо з огляду останніх досліджень, невирішеним лишається питання застосування концепції архетипів в якості інструменту формування бренду музичного виконавця (артиста). Також, зауважимо, що в українському науковому просторі відсутні подібні дослідження.

У процесі дослідження використано філософсько-культурологічний підхід до розуміння концепції архетипів відповідно до напрацювань К. Юнга. Також використано підхід у маркетингу щодо застосування концепції архетипів в маркетингу для бізнесу відповідно до методології М. Марк та К. Пірсон. Метод спостереження та аналізу застосовано під час дослідження творчої діяльності сучасних українських артистів шоу-бізнесу. За допомогою системного методу напрацьовано алгоритм застосування концепції архетипів у брендингу музичного виконавця.

Виклад матеріалу дослідження. Кар'єра музичного виконавця нині має свою специфіку становлення та розвитку. Раніше, в другій половині ХХ ст., до появи стрімінгових платформ та соціальних мереж, співаки торували шлях до популярності в умовах більшої невизначеності, ніж зараз. Фактично, вони були залежні від різних гравців на ринку та їх можливостей. Самостійно можна було відправити лише свій звукозапис на лейбл, як от у США. Там цей запис прослуховували і могли запросити на переговори з подальшим підписанням контракту.

В Україні ж, яка тривалий час знаходилася під окупацією Радянського Союзу, популярність, як явище, було визначене жорсткою цензурою та залежало від рішення відповідних гравців у сфері культури. Рішення приймалося щодо можливості виступу на тому чи іншому майданчику (філармонія, концертний майданчик, театральна сцена тощо; пізніше – виступ на телебаченні), а також здійснення звукозапису і проведення гастролей. Розуміємо, що в таких умовах музичного ринку, де б відбувалася конкурентна боротьба, не формувалося. Однак, музичний талантист як цінність, у такій системі теж був присутній і вважався цінним ресурсом. Тоталітарний режим сприяв формуванню світоглядної картини, у якій музикант чи співак мав зрозуміти як отримати доступ до виступу на публіці і затриматися на естраді. Тоді як в умовах ринку в тому ж США, була присутня конкурентна боротьба між потенційними виконавцями за інвестування в них коштів як у проект, що масштабувався б на усю країну. Проте, доступ до інвестицій був обмежений лейблом або звукозаписуючою компанією, управління якої приймало рішення про співпрацю з потенційним популярним співаком чи співачкою.

Нині ж констатуємо, що соціальні мережі та стрімінгові платформи надали широкі можливості музичним виконавцям для самостійної презентації свого творчого продукту та позиціонування. Шлях до популярності може бути побудований артистом незалежно від рішень інших, але за наявності невеликих інвестицій у свою творчість. Проте, необхідна маркетингова стратегія і вдале позиціонування себе в якості продукту на ринку.

Упарспішне позиціонування сьогодні передбачає глибоке розуміння себе, як артиста, і своєї творчості поряд з якісним музичним продуктом. Тобто, недостатньо мати якісний продукт: потрібно розуміти яку історію артист розповідає публіці і як це корелює з його особистими цінностями та музичним матеріалом. Концепція архетипів дозволяє вибудовувати таку стратегію позиціонування.

Концепцію архетипів в маркетингу вперше запропонували використовувати М. Марк та К. Пірсон у 2001 році в науково-популярній праці, присвяченій побудові бренду для бізнесу [4]. У культурології, філософії та психології архетипи аналізуються відповідно до теорії Карла Юнга [11]. Визначення основних архетипів для бренду, будь то товар, послуга чи особа (включаючи артистів), є технологією, що звертається до колективного несвідомого, автоматично викликаючи у споживача впізнавання певної архетипічної історії. Це означає, що історія, яку розповідає компанія чи публічна особа, сприймається як знайома і зрозуміла. Більше того, споживання таких продуктів (контенту, товарів, послуг) стає продовженням ідентичності самого споживача (слухача чи глядача). Історії передаються через різні комунікаційні канали, які визначено стратегією просування.

М. Марк та К. Пірсон визначили наступні архетипи, згрупувавши їх відповідно до потреб, що виступають в якості мотивів до дій:

Табл.1. Типологія архетипів відповідно до потреб (А. Маслоу, Д. Макклеланд, Д.Хекхаузен)

Потреби	Архетипи
Зміни (трансформація)	Герой, Бунтар, Маг – активно впливають на світ та змінюють його. Герой відновлює справедливість, Маг – змінює реальність навколо

	себе, керуючись накопиченими знаннями, Бунтар – підриває усталеність Світу, з огляду на те, що він вважає – так має бути.
Пошук	Наївний, Шукач, Мудрець – перебувають в постійному пошуку себе, прагнуть пізнати світ і накопичити знання. Наївний шукає досконалості і щастя, Шукач отримує насолоду від процесу пошуку і пригод, які цей процес супроводжують, Мудрець шукає і накопичує знання.
Стабільність (Впорядкованість і відтворення)	Правитель, Творець, Дбайливий (Батько) – прагнуть до стабільного і впорядкованого світу навколо. Правитель – управляє процесами і контролює їх, Творець – постійно продукує ідеї та відтворює їх у продукті як результаті діяльності, Дбайливий (Батько) – захист людей, процесів, результату діяльності.
Приналежність	Блазень, Коханець, «Такий як усі» – прагнуть бути на публіці, мати своє місце в соціумі, мати популярність. Блазень – активний, оптимістичний, звеселяє публіку, Коханець прагне бути коханим і закохувати, цінує естетику, «Такий як усі» - хлопець з народу, друг, з яким комфортно.

Джерело: науково-популярна праця М. Марка та К. Пірсон [4]

Музичні виконавці створюють творчий продукт, в основі якого емоції. Текст і мелодія пісні покликані викликати певний емоційний стан у слухача. Цей емоційний стан має бути підкріплений образом (іміджем) співака чи співачки. Але не тільки. Імідж та музичний матеріал мають бути об'єднані спільною історією, яку розповідає співак чи співачка. В основі історії – архетип, навколо якого історія створюється. І хоча зараз у бізнесі пропонують ширшу типологію архетипів [5], однак освоєння базових, які запропонували М. Марк та К. Пірсон, є достатнім. Музичний виконавець (артист) у такому випадку виступає творчим продуктом, який створює команда фахівців. Технологія брендингу для музичного виконавця братиме за основу один архетип та може його доповнювати не більш як двома допоміжними архетипами. Поєднання більшої кількості архетипів для позиціонування матиме негативний наслідок для швидкого запам'ятовування публікою. Занадто велика кількість образів перевантажить сприйняття.

Варто зауважити, що вибір домінуючого архетипу та допоміжного мають відбуватися не штучно, а відповідно до психологічних особливостей музичного виконавця як творчої особистості. Адже штучне використання концепції архетипів, як інструменту брендингу, нівелює саму природу творчого продукту. Через творчість прагнуть донести до аудиторії власні цінності, унікальність та оригінальність продукту. Тому важливо проаналізувати, який архетип насправді притаманний артисту. Відповідно, формувати бренд артиста, маючи за основу визначений архетип. Фактично, такий підхід дозволить формувати сприйняття публікою (імідж) артиста органічно, адже артист здебільшого має визначену потребу (мотив) як в творчому, так і в особистому житті. Мова не про гру на публіку, а усвідомлений підхід до масштабування популярності артиста.

Отже, застосування концепції архетипів до побудови бренду музичного виконавця починається з визначення притаманного архетипу артиста на основі його психологічних особливостей. В контексті визначеного головного архетипу та двох додаткових (або одного) необхідно визначити цінності, які артист буде трансливати публіці. Саме навколо цінностей відбувається формування спільноти поціновувачів творчості артиста. Ці цінності слугують основою для комунікації артиста з публікою. Наприклад, творчість всесвітньовідомої співачки із США Майлі Сайрус покликана трансливати аудиторії цінність гендерної рівності. Співачка оповідає публіці історію Бунтарки в поєднанні з архетипами Коханця і Мага, позиціонуючись вільною самодостатньою жінкою. При цьому, зазначена цінність є важливою для самої артистки: вона демонструє її не лише у творчості, але особистому і громадському житті.

Наступним кроком має бути дослідження та аналіз національного ринку, де планує реалізувати свою творчість артист. Національні особливості ринку вивчаються з огляду на домінуючі тут архетипічні історії, які вже розповідають публіці популярні артисти в цій країні. Так, до прикладу, в Україні на музичному ринку популярний архетип Блазня. Історію Блазня оповідають М. Поплавський, Verka Serdutchka (Андрій Данилко), DZIDZIO (Михайло Хома), WellBoy (Anton Velboi). Останній поєднує архетип Блазня з архетипом «Такий як усі», й оповідає історію про простого українського хлопця з села, який не збирається змінюватися під тиском великого міста. Він стає популярним на всю країну, залишаючись собою. Його творчість є простою і зрозумілою кожному, переплетена з символізмом української сільської культури.

Артисти також часто поєднують власну творчість з українськими фольклорними традиціями. Бачимо таку реалізацію у творчості музичного гурту ONUKA. Гурт поєднав архетип Дбайливого з

архетипом Мага: публіка асоціює творчу діяльність гурту зі збереженням етнічних фольклорних традицій в музиці та поєднання їх у новітньому звучанні. В цьому прикладі вартує звернути увагу і на вдало підібраний неймінг ONUKA, що вже апелює до передачі традицій і родового спадку.

Після проведення дослідження ринку в контексті архетипів, які вже використовують популярні артисти у позиціонуванні, команда артиста має зрозуміти історію, яку будуть оповідати публіці. Історія може бути заснована на подорожі артиста – героя, який переживає певну ключову емоцію. Наприклад, сум від нерозділеного кохання, радість від повернення додому, перше кохання, ненависть тощо. Така емоція, ніби гачок чіпляє публіку, і знаходить відображення в образі артиста, його піснях та поведженні на публіці і в соціальних мережах. Той же архетип Бунтаря має в основі емоцію злості, яка стимулює його до активних дій навколо себе. Звісно, архетип Бунтаря може бути поєднаний з іншим архетипом, наприклад, Коханця. Тоді отримуємо образ зухвалого молодика – «поганого хлопця», який подобається молодим дівчатам і розбиває серця. Чим чіткіше визначена емоція, тим ймовірніше швидше артисту запам'ятатися публіці. Це важливо в умовах інформаційного шуму й шаленої конкуренції на ринку дозволяти і розваг, до якого відносимо і музичний ринок.

Отже, артист, як публічна особа, через свій творчий продукт (контент) передає певні меседжі своїм слухачам. Однак творчий продукт не можна розглядати окремо від особистості артиста; він транслює свої меседжі через власний світогляд, переконання та цінності. Для цього не обов'язково бути автором твору – можна бути просто виконавцем. Проте важливо підбирати музичний матеріал, що відповідає архетипу та цінностям артиста. Розуміння технології брендингу через призму архетипів дозволяє створювати бренд артиста без штучності, «органічно». Бренд формується на основі дослідження ідентичності творця та визначення важливих для нього цінностей.

Принагідно сказати, що сучасні бренди, як на локальному, так і національному та міжнародному рівнях, прагнуть впливати на ідентичність споживача. Це досягається завдяки розумінню домінуючих архетипів споживачів як певної спільноти, об'єднаної навколо цінностей бренду, а також створенню замкненої інфраструктури споживання продукції цього бренду. Артисти, в тому числі і музичні виконавці, не є виключенням. Більше того, інші гравці музичного ринку теж прагнуть доповнювати ідентичність споживача. Змінюється парадигма споживання музики, а стрімінгові платформи та соціальні мережі створюють цей тренд. Сутність тенденцій полягає в тому, що слухачі ідентифікують себе у щоденному житті в тому числі й через музику, яку слухають і яка є в постійному доступі, в застосунку смартфона. Теж саме може бути і з закладами харчування, торгівельно-розважальними центрами. Музика, яка грає в цих закладах, сформована у вигляді спеціальних плейлістів, вмикається для викликання емоційно-чуттєвого настрою у відвідувачів.

Стрімінгові платформи за допомогою технологій штучного інтелекту створюють індивідуальні музичні плейлісти з огляду на музику, яку слухає користувач. Фактично слухач частково асоціює свій внутрішній емоційно-чуттєвий стан з музикою, яку слухає. Тільки частково, адже є ще популярна музика, яку в цей момент слухає більшість користувачів різних стрімінгових платформ та використовує у соціальних мережах. Тобто, музика, яку слухає споживач, є способом самовираження й ідентифікації себе через пісню та артиста, який формує когорту поціновувачів його творчості, транслюючи певні цінності. Таким чином, сучасний артист, формуючи бренд, повинен створити локальну цифрову спільноту слухачів, яка постійно буде слідкувати за ним та слухати його музику. До речі, це одна із стратегій, яку застосовують молоді музичні виконавці: викладають свою музику на стрімінгові платформи і спілкуються з аудиторією у каналі месенджера або в соціальній мережі.

Функціонування стрімінгових платформ та соціальних мереж створюють можливості для отримання і масштабування популярності молодими артистами початківцями без великих попередніх інвестицій. Це сприяє творенню різноманітного музичного продукту, проявам самовираження і формуванню локальних цифрових культур, об'єднаних цінностями артиста чи гурту.

Висновки. Досліджуючи формування бренду музичного виконавця в контексті концепції архетипів, як висхідної в сучасних умовах, нами було розроблено алгоритм, який дозволяє створювати бренд артиста цілісно та системно. Він виглядає наступним чином:

1. З'ясувати основний архетип музичного виконавця (гурту) та два додаткові (підтримуючі), керуючись особистісними психологічними особливостями артиста;
2. Проаналізувати національні особливості музичного ринку щодо архетипічних історій, які є популярними в країні, і з якими вже працюють відомі артисти;
3. Визначити цінності, які корелюються з архетипом (-ами), та які будуть транслюватися аудиторії через творчу діяльність артиста та його спосіб життя. Цінність, в цьому випадку, вартує розуміти як основний меседж певної історії, яку артист оповідає публіці;
4. Визначити візуальну складову бренду та підібрати неймінг.

Перші три кроки являються основою формування бренду та його позиціонування. Всі інші зовнішні атрибути буде розроблено відповідно до обраного архетипу (-ів).

Подальші наукові дослідження можуть бути зосереджені на специфіці національного музичного ринку в Україні та проявлених архетипів, які використовують сучасні відомі українські артисти. Також проведене дослідження щодо застосування концепції архетипів у формуванні бренду музичного виконавця може слугувати філософсько-культурологічному осмисленню феномену популярності у його сучасних проявах.

Список використаної літератури

1. Angelini F., Castellani M., Pattitoni P. Artist names as human brands: Brand determinants, creation and co-creation mechanisms. *Empirical Studies of the Arts*. 2023. № 41 (1). P. 80-107. URL: <https://doi.org/10.1177/02762374211072964> (date of access: 07.12.2024).
2. Бурачек І. В., Верстова В. Я., Ярмолук Д. І. Створення бренду на основі архетипів у менеджменті підприємств. *Інфраструктура ринку*. 2022. № 63. С.41-47. URL: <https://doi.org/10.32843/infrastructure63-8> (дата звернення: 07.12.2024).
3. MacInnis D. J., & Folkes V. S. Humanizing brands: When brands seem to be like me, part of me, and in a relationship with me. *Journal of Consumer Psychology*. 2017. № 27 (3). P. 355-374. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jcps.2016.12.003> (date of access: 07.12.2024).
4. Mark M., Pearson C.S. The Hero and The Outlaw. Building the extraordinary Brands through the Power of Archetypes. New York : McGraw, 2001. 377 p.
5. Merlo O., Eisingerich A. B., Gillingwater R. & Cao J.J., Exploring the changing role of brand archetypes in customer-brand relationships: Why try to be a hero when your brand can bemoire? *Business Horizons*. 2022. № 66 (3). P. 1-14. URL: <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2022.11.001> (date of access: 07.12.2024).
6. Patria D. A., Machmadi H., Wuisan D., Purba J.T., Oeswadi H.C. How brand engagement, brand experience on brand loyalty through brand trust and brand commitment: Spotify online music evidence. *Jurnal ilmiah manajemen bisnis dan inovasi universitas sam ratulangivol*. 2023. Vol. 10 № 3. P.1694 – 1710. URL: <https://doi.org/10.35794/jmbi.v10i3.50319> (date of access: 07.12.2024).
7. Poof S.T.F. Designing the Brand Archetype: Examining the Role of Jungian Collective Unconscious in The Creative Customization Of Brands. *The International Journal of Social Sciences and Humanities Invention*. 2016. Vol. 3 (issue 6). P. 2228-2239.
8. Porto B. R., Borges P. C. Impression management through social media: impact on the market performance of musicians' human brands. *Journal of Product & Brand Management*. 2024. Vol. 33. P. 345-356. URL: <https://doi.org/10.1108/JPBM-05-2023-4510> (date of access: 07.12.2024).
9. Xara-Brasil, D., Hamza, K. M., & Marquina, P. The meaning of a brand? An archetypal approach. *Revista de Gestão*. 2018. № 25 (2). P. 142-159. URL: <https://doi.org/10.1108/REG-02-2018-0029> (date of access: 07.12.2024).
10. Wang T. Associations among in-store music, and a store's brand equity, brand engagement, and brand relationship. *Social Behavior and Personality: an international journal*. 2023. Vol. 51 (12). P. 1-8. URL: <https://doi.org/10.2224/sbp.12737> (date of access: 07.12.2024).
11. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2024. 1040 с.

References

1. Angelini F., Castellani M., Pattitoni P. Artist names as human brands: Brand determinants, creation and co-creation mechanisms. *Empirical Studies of the Arts*. 2023. № 41 (1). P. 80-107. URL: <https://doi.org/10.1177/02762374211072964> (date of access: 07.12.2024).
2. Burachek I. V., Verstova V.Ia., Yarmoliuk D.I. Stvorennia brendu na osnovi arkhetyviv u menedzhmenti pidpriemstv. *Infrastruktura rynku*. 2022. № 63. С. 41-47. URL: <https://doi.org/10.32843/infrastructure63-8> (дата звернення: 07.12.2024).
3. MacInnis D. J., & Folkes, V. S. Humanizing brands: When brands seem to be like me, part of me, and in a relationship with me. *Journal of Consumer Psychology*. 2017. № 27 (3). P. 355-374. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jcps.2016.12.003> (date of access: 07.12.2024).
4. Mark M., Pearson C.S. The Hero and The Outlaw. Building the extraordinary Brands through the Power of Archetypes. New York : McGraw, 2001. 377 p.
5. Merlo O., Eisingerich A.B., Gillingwater R. & Cao J.J., Exploring the changing role of brand archetypes in customer-brand relationships: Why try to be a hero when your brand can bemoire? *Business Horizons*. 2022. № 66 (3). P. 1-14. URL: <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2022.11.001> (date of access: 07.12.2024).
6. Patria D. A., Machmadi H., Wuisan D., Purba J.T., Oeswadi H.C. How brand engagement, brand experience on brand loyalty through brand trust and brand commitment: Spotify online music evidence. *Jurnal ilmiah manajemen bisnis dan inovasi universitas sam ratulangivol*. 2023. Vol. 10 № 3. P.1694 – 1710. URL: <https://doi.org/10.35794/jmbi.v10i3.50319> (date of access: 07.12.2024).
7. Poof S.T.F. Designing the Brand Archetype: Examining the Role of Jungian Collective Unconscious in The Creative Customization Of Brands. *The International Journal of Social Sciences and Humanities Invention*. 2016. Vol. 3 (issue 6). P.2228-2239.
8. Porto B. R., Borges P. C. Impression management through social media: impact on the market performance of musicians' human brands. *Journal of Product & Brand Management*. 2024. Vol.33. P. 345-356. URL: <https://doi.org/10.1108/JPBM-05-2023-4510> (date of access: 07.12.2024).

9. Xara-Brasil, D., Hamza, K. M., & Marquina, P. The meaning of a brand? An archetypal approach. *Revista de Gestão*. 2018. № 25 (2). P. 142-159. URL: <https://doi.org/10.1108/REGE-02-2018-0029> (date of access: 07.12.2024).
10. Wang T. Associations among in-store music, and a store's brand equity, brand engagement, and brand relationship. *Social Behavior and Personality: an international journal*. 2023. Vol. 51 (12). P. 1-8. URL: <https://doi.org/10.2224/sbp.12737> (date of access: 07.12.2024).
11. Yunh K.H. Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. Lviv : Astroliabiia, 2024. 1040 c.

THE CONCEPT OF ARCHETYPES IN THE FORMATION OF A MUSICIAN'S BRAND

Parkhomenko Iryna – PhD (Philos.), Associate Professor at the Department of Humanities,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv

The article explores the application of the archetype concept as a modern tool for shaping the brand of a musical performer (artist). In the context of high competition in the music market and changes in the production, consumption, and promotion of musical products driven by technological advancements, artists need to understand how to create their popular brand. The conclusions propose an algorithm for forming an artist's brand based on applying the archetype concept according to the methodology of M. Mark and K. Pearson. Further research may focus on the specifics of the national music market in Ukraine and the archetypes utilized by contemporary well-known Ukrainian artists.

Key words: archetype, brand, musical performer, music industry, music management, marketing of artist.

UDC 130.2:330.163.14

THE CONCEPT OF ARCHETYPES IN THE FORMATION OF A MUSICIAN'S BRAND

Parkhomenko Iryna – PhD (Philos.), Associate Professor at the Department of Humanities,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv

The aim of this paper is to explore the study of the formation of a music artist's brand in the context of the archetype concept, as it emerges in modern conditions, taking into account the specifics of the creative activity of the music.

Research methodology. In the course of the research, a philosophical and cultural approach was used to understand the concept of archetypes according to the works of C. Jung. Additionally, a marketing approach was applied regarding the use of the archetype concept in business marketing, following the methodology of M. Mark and C. Pearson. The methods of observation and analysis were employed during the study of the creative activities of contemporary Ukrainian show business artists.

Results. In exploring the formation of a music artist's brand within the context of the archetype concept, which is increasingly relevant in modern conditions, we have developed an algorithm that allows for the creation of an artist's brand in a holistic and systematic manner. The algorithm consists, firstly, of identifying the main archetype of the artist in light of their psychological characteristics; secondly, researching and analyzing the national features of the music market in the context of the prevailing archetypes of popular artists; thirdly, determining the values that will be conveyed to the audience through the artist's creative activities and lifestyle; and fourthly, defining the visual component of the brand and selecting the naming.

Novelty. An algorithm for applying the concept of archetypes to the branding of a musical performer has been developed.

The practical significance. The research can be directly used by artists and their teams in brand creation. In the scientific and theoretical discourse, further research may focus on the specifics of the national music market in Ukraine and the archetypes manifested by contemporary well-known Ukrainian artists.

Key words: archetype, brand, musical performer, music industry, music management, marketing of artist.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК 78.08

ОРІЄНТ ТА ОКСЦИДЕНТ : ЩО ПРИХОВУЮТЬ «МАСКИ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

Денис Боднар – викладач Катарської музичної академії, Доха, аспірант
кафедри україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», Івано-Франківськ,
<https://orcid.org/0009-0000-1455-2760>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.858>
dbodnar@qf.org.qa

На матеріалі фортепіанного циклу «Маски» (1915–1916 pp.) Кароля Шимановського, в якому показано «знакові» образи Заходу (Трістан, Дон Жуан) та Сходу (Шехеразада), обґрунтовується ідея про реалізацію феномену «культурної зустрічі» орієнту та оксциденту як типів мислення, що заклало основи для їхнього подальшого взаємопізнання і взаємопроникнення у музичному мистецтві, формування нових стилістичних шляхів у розвитку модернізму протягом наступних десятиліть ХХ століття, розуміння «Іншого» не лише у тогочасному суспільстві, а й у сьогоденні.

Стверджується, що «Маски» К. Шимановського є одним із фортепіанних циклів, що знаменували втілення модерністичного світогляду, як, наприклад, і ряд циклів українських композиторів – «Любов» В. Барвінського, «Порцелянові чашки» В. П. Задерацького, «Відображення» Б. Лятошинського, сюїтах «Кримські ескізи» С. Борткевича, «Дрібнички» М. Колесси та ін.

Ключові слова: фортепіанна творчість К. Шимановського, цикл «Маски», модернізм, орієнт, оксидент, «культурна зустріч».

Постановка проблеми. Фортепіанний цикл «Маски» ор. 34 (1915–1916 pp.) створений польським композитором К. Шимановським, уродженцем України, на малій батьківщині, поряд із Першим скрипковим концертом, скрипковим циклом «Метопи» й іншими творами, та вперше виконаний Генріхом Нейгаузом [8; 34], якому автор присвятив другу п'єсу. Цикл є одним із прикладів утілення «культурної зустрічі» орієнту та оксиденту як типів мислення, що заклало основи для їхнього подальшого взаємопізнання і взаємопроникнення у музичному мистецтві, формування нових стилістичних шляхів у розвитку модернізму протягом наступних десятиліть ХХ ст. У трьох п'єсах циклу – № 1 «Шехеразада», № 2 «Блазень Тантрис», № 3 «Серенада Дон Жуана» – показано «знакові» образи Заходу (Трістан, Дон Жуан) та Сходу (Шехеразада). Водночас, композитор показав такі їх грані, притаманні іншим культурам, що є важливим кроком для розуміння цього «Іншого» не лише у тогочасному суспільстві, а й у сьогоденні, що створює підстави для трактування даної теми як актуальної.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість К. Шимановського ґрунтовно проаналізована у польському музикознавстві, тому джерельну базу для даної статті склали, насамперед, дослідження з цієї царини – монографічні праці Я. Івашкевича [16], З. Лісси [17], С. Лобачевської [18] та ін. Окремими напрямом досліджень є виявлення спадкоємності у фортепіанній творчості Ф. Шопена і К. Шимановського, – до нього належать праці таких учених, як З. Гельман [14], А. Туховський [26], М. Хомінський [11] та ін. [27], впливу мазурок обох композиторів на подальший розвиток мистецтва – у дослідженні М. Завадського [28] та ін. Зв'язок із польським романтиком відзначається і у статті самого К. Шимановського, який трактує творчість попередника як «міт про польську душу» і цей вислів винесено у назву праці [22]. Зауважимо, що, як науковець, митець активно аналізує народні витоки модерністського письма [23], зокрема на прикладі творчості Б. Бартока [25], а у подальшому цю лінію, на матеріалі творчості К. Шимановського, насамперед, у перегуках із підгальським фольклором, досліджують З. Лісса [17], А. Хібінський [12], у контексті «молодої музики Польщі» – Р. Мацієвський [19] та ін. Ряд важливих для концепції статті фактів можемо почерпнути з листів композитора [24]. Низка досліджень присвячена окремим жанрам та стилістиці фортепіанної творчості К. Шимановського, з-поміж яких для концепції представленої статті найбільш важливими є праці А. Хібінського [12] та інших дослідників [20, 21, 28]; саме циклу «Маски» присвячена праця А. Іваницької-Ніяковської, програму якого дослідниця трактує як «неоднозначно запропоновану», адже ці герої одягають маски «у протистоянні з оточенням» [15].

Українське музикознавство, насамперед, актуалізує історичну та культурологічну роль малої батьківщини у творчості митця, вплив родинного музичного середовища Нейзаузів, Блюменфельдів та ін. – цим проблемам присвячені праці А. Калениченка [4], Д. Полячка [5] та ін. [9; 10], що у польському музикознавстві зустрічаємо у праці Т. Хилінської [8] та ін. Фортепіанній творчості композитора крізь призму концепту індивідуального стилю мистця та його впливу на подальший розвиток музичного мистецтва присвячене дослідження О. Стрілецької [7]. Окремі твори зі спадщини К. Шимановського розглядаються у контексті аналізу жанрових і стилістичних аспектів мистецтва – у праці Н. Самострокової [6] та ін., із фортепіанного доробку і у польському, і в українському музикознавстві увага присвячена мазуркам [3; 13].

У представленій статті аналізується феномен «культурної зустрічі» Заходу і Сходу на прикладі

© Боднар Д., 2024

фортепіанного циклу К. Шимановського, концепція якого перегукується з трактуванням образу Іншого у музичному універсумі зламу ХХ – ХХІ ст. у праці О. Берегової [2] та ін. дослідженнях.

Мета статті – виявити семантико-стилістичні риси поєднання орієнтального та оксидентального типів мислення як свідчення «культурної зустрічі» у фортепіанному циклі «Маски» К. Шимановського. *Завдання дослідження:* проаналізувати п'єси циклу «Маски» крізь задекларовану призму; виявити семантику Заходу і Сходу у програмному навантаженні п'єс та прослідкувати способи її втілення.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Маски», створений у наступних роках після відвідування К. Шимановським Алжиру і Тунісу, є свідченням захоплення митця арабською культурою, вплив якої вже був відчутним у солоспівах «Зулейка» (ор. 13), «3 мавританських співочих залів» (з ор. 20), у «Любовних піснях Гафіза» (ор. 26) для соліста з оркестром на вірші Г. Бетге, що є парафразами текстів з арабської поезії. Такі інтереси поєдналися з цікавістю до давньогрецької міфології, яку митець, за словами О. Стрілецької, «був схильний тлумачити глибоко особистісно, наголошуючи найбільше її «діонісійську» складову, як надто плідну для сучасних мистецьких інспірацій. Це вибагливе поєднання різних образностісильових імпульсів витворило особливу естетську, винятково чутливу до орнаментики і деталей музичного декору, позицію композитора» [7; 52], який почав «відходити» від пізньоромантичного музичного вираження у напрямку нової, свіжої імпресіоністичної звучності, а

водночас – і до «експресіоністичної загостреності – в «шарпаних» уривчастих мелодичних фразам, в більшому нагромадженні дисонансів, інтенсивнішому драматургічному розгортанні» [7; 61].

У структурі циклу «Маски» науковці вбачають втілення французького інваріанту сюїтності з послідовністю прелюді, скерцо і фіналу, причому об'єднаної багатоквартовою лейтгармонією із синтезу прометеївського і трістанівського акордів: «gis(as)–cis(des)–fis(ges)–h» [1; 75]. Вказане поєднання також є вагомою ознакою поєднання оксиденту та орієнту на музично-мовному рівні. Спільність трьох п'єс проявляється і в наскрізності формотворення, що полягає у «нанизуванні» різноманітних епізодів з певними окремими рисами репризності, маркерами якої найчастіше виступає, знову ж таки, темпова повторюваність.

Перший номер «Шехеразада» є безпосереднім відгуком на типовий орієнтальний сюжет, навіяний казками «Тисячі та однієї ночі». У свою чергу, тема цієї п'єси використана композитором у яскраво-імпресіоністичному Першому скрипковому концерті, написаному за поемою Т. Міціньського у тому ж 1916 р. в Україні. Розлога композиція твору розпочинається епізодом *Lento assai languido* 3/4, тематичний комплекс якого викладений на трьох нотних станах. На тлі басового органного пункту «а», фонічно збагаченого педаллю, у середньому регістрі на *arpeggiato* звучить двоквартове співзвуччя «с¹–fis¹–h¹», верхній тон якого виконує роль низхідного затримання до «аіс¹» на останній долі з ремаркою *dolcissimo marcato*, та кварто-квінтове співзвуччя на «с³–fis³–с⁴» у високому регістрі в октавному подвоєнні, з вісімковим затриманням. У результаті почергового розв'язання обох затримань, що накладаються на органний пункт, як послідовності напружень і розрядок, наприкінці такту лишається звучати секундово-ноново-октавний комплекс «а–аіс¹–his²–his³». Загалом створюється враження особливої таємничості східної ночі. Із тритонового та малосекундового ядер виростає тема «Шехеразиди», що формується з варіантних повторень з інтонаційними (вертикальна перестановка, горизонтальні розширення), ритмічними (зворотні пунктири, тріольність, синкопованість) видозмінами та фактурними ускладненнями. Описані музично-мовні засоби створюють відчуття особливої чуттєвості та м'якості, яка є домінуючою рисою орієнталізму у музичному мисленні композитора.

Загалом, п'єса складається з низки колоритних епізодів-картин, що не лише ілюструють різні казкові історії, розказані Шахеразадою, а й відображають почуття героїні. Це, наприклад, активність руху в токатно-акордовому *Roco più mosso, avvivando*, основаному на розвитку гармонічного співзвуччя «dis¹–f¹–g¹» («с¹–e¹–fis¹», «e¹–gis¹–aіс¹» та ін.); ніжність і вишуканість, передані особливо тонким звукописом ліній (що нагадує письмо В. Барвінського, наприклад, у циклі «Любов», написаному у тому ж 1915 р., коли був розпочатий цикл «Маски» К. Шимановського) в *Allegretto tranquillo e semplice, dolce*, – які розвиваються то паралельно, то переплітаються в арабескових візерунках, при цьому маркованим низхідним малосекундовим ходам із затриманнями протиставляються «злітаючі» кварта; сила експресії в *Con passione*, де на високій гучності протиставляються крайні регістри, при цьому тема декламується у високому на тлі тріольного скандування акордовими комплексами; лагідний спокій коліскової в *Andantino, tranquillo e dolce*, де на тлі коливання квінтового басового органного пункту у середньому регістрі звучить виразна тема, створена із секстово-септимо-квінтового чергування інтерваліки; скерцозність в *Roco più mosso, roco scherz. e capriccioso*, де секундово-квартова поспівка розробляється у високому регістрі, в октавному подвоєнні, у ритмічному розмаїтті, на тлі контрастних нижчих шарів фактури, що знаходить кульмінаційне вираження в *Vivace agitato* та фактурно-акордово-насиченому *Roco sostenuto, molto agitato e drammatico*, аж до тихої постлюдії *Andantino dolce*, де знову панує арабесковий звукопис ліній, проведення теми у високому регістрі на тлі тремола та арпеджіато.

Наступні п'єси циклу пов'язані з популярними західноєвропейськими образами-легендами Трістана та Дон-Жуана. Головними рисами другого номера «Блазень Тантрис» (модифіковане за допомогою верлану, тобто перестановки складів, ім'я Трістана), що є відгуком на драму Е. Гардта (в якій саме образ блазня Тантриса допомагає герою дістатися коханої), стають експресивність та ексцентричність, характерні для оксидентального типу мислення.

Виклад *Vivace assai buffo e capriccioso, marcatissimo* розпочинається з насиченого півтонами співзвуччя «his–с¹–d¹–a¹», в якому вирізняються взята з *arpeggiato* квінта «d¹–a¹», згодом повторювана, та також повторюваний у фігурі з восьмої і двох шістнадцятих звук «с¹» із коротким форшлагом від «his». На окресленому тлі з'являється скерцозна тема, зіткана з секундово-квартово-септимо-нонових ходів у «чудернацькому» ритмічному оформленні, підкресленому акцентністю та стаккатністю, згодом – мартельатністю та насиченням форшлагами. У подальшому розвитку п'єси саме ця тема набуває різноманітних трансформацій, – інтонаційних, ритмічних, фактурних тощо, що свідчить про домінування скерцозної емоційної сфери, пов'язаної з оксидентним образом Тантриса. Водночас, композитор показує й інші грані переживань героя, нагадує про романтичну натуру першообразу – Трістана, – це, наприклад, ніжно-виразна тема в *Andante roco meno*, у видозмінених

повтореннях терцієвих мотивів якої вбачаються асоціації з пізньоромантичними «темами томління», її містерійний варіант в *Alcornoque*, романтично-схвильований – у *Molto vivace ed agitato* та ін.

У *Третій п'єсі* – «Серенада Дон Жуана» – при змалюванні типового образу західноєвропейської літератури, що характеризує оксидентний тип мислення, водночас, яскраво проступають риси орієнту, які нагадують перший номер циклу «Шехеразада». Проникнення у твір «східних» лексем пов'язуємо з іберомавританською культурою, для якої притаманний синтез «західного» та «східного» світоглядів. Таке трактування п'єси пов'язуємо з її жанровим визначенням – серенадою, в якій автор зобразив атмосферу південної ночі. Наприклад, в інтродукції *Quasi Improvisando Fantastico* передається звучання гітари, а в основній частині співставляються фрагменти імітації іспанського канте фламенко в *Più mosso, dolce arpeggiando* та звучання, з усією силою східної млости, основної теми на *Poco meno quasi recitando, dolce amoso*, що звучить на тлі «гітарних» акордів. Указана тема зіткана з терцієво-секундових ходів і сповнена альтераційних видозмін, її метро-ритмічна структура не вкладається у традиційну метрику (застосовано періодичну змінність 4/8, 5/8, 3/8).

У подальшому вказана тема з вступним до неї фрагментом канте фламенко проходить розвиток у чотирьох вільних варіаціях, які віддалено нагадують куплети серенади Дон-Жуана. Композитор використовує різноманітні варіанти переінтонування теми, з вертикальним оберненням включно, насичує акордику та ритміку, ускладнює та урізноманітнює фактуру, створюючи декілька її самостійних шарів, проводить тему у різних регістрах тощо. Кожен новий епізод позначається іншим характером звучання (*con passione, dolce afflito, velocissimo, vivace scherzando* та ін.), що надає п'єсі особливості характерності і динамічності. У результаті, можемо стверджувати про синтез початково експонованих характерних ознак оксидентального та орієнтального типів мислення, за допомогою якого передається апофеоз любові, пристрасті і млости, а за висловом Д. Андросової – «натякає на “викрадення вогню любові”, асоційованого з прометеївським героїчним злодійством» [1; 75] і, можемо констатувати, є прикладом вираження особливості експресії, що є однією із характерних ознак модерністських творів початку ХХ століття.

Висновок. Загалом, цикл «Маски» є яскравим прикладом музичного символізму, при цьому можемо констатувати, що у втіленні орієнтальної образності домінує імпресіоністична стилістика, основана на пошуку барви звучання, сецесійна, представлена вишуканим лінійним письмом, та яскраві алюзії до арабської («Шехеразада») й іберомавританської («Серенада Дон-Жуана») культур, витончений екзотизм. Натомість, при змалюванні образів, характерних для оксидентальної культури, виявляється стилістика пізньоромантична та експресіоністична, що культивує особливу силу почуття та його динамічний розвиток, а також пов'язана із нею своєрідна експресивна скерцозність. Водночас, у п'єсах трапляються і чисельні приклади поєднання вказаних типів мислення, які відображають, відповідно, «стан» і «дію», що надає циклу особливості своєрідності.

«Маски» К. Шимановського є одним із фортепіанних циклів, створених у першій чверті ХХ ст., що знаменували втілення модерністичного світогляду, як, наприклад, і ряд циклів українських композиторів – «Любов» В. Барвінського, «Порцелянові чашки» В. П. Задерацького, «Відображення» Б. Лятошинського, сюїтах «Кримські ескізи» С. Борткевича, «Дрібнички» М. Колесси та ін., паралелі з якими є перспективною темою для подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Андросова Д. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX века. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
3. Гиса О. «Мазурки опус 50» Кароля Шимановського: структурно-стильовий аналіз. *Наук. зап. ТНПУ ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство*. 2009. Вип. 2 (21). С. 12–16.
4. Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи. *Україна – Польща: історія і сучасність : зб. наук. ст. і спогадів пам'яті П. М. Калениченка (1923–1983) : у 2-х ч. Ч. 1*. Київ, 2003. С. 461–493.
5. Полячок Д. Композиторська, піаністична та літературна творчість Кароля Шимановського в Єлисаветграді в 1917–1919 рр. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 6. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 199–211.
6. Самострокова Н. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту ХХ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Львів, 2021. 19 с. URL : <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/aref-%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-2021-09.pdf> (16.08.2024).
7. Стрілецька О. Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського) : дис. ... д-ра філософії : 025. Львів, 2023. 313 с. URL : https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Dysertacia_Strileckoi_OI.pdf (16.08.2024).
8. Хилінська Т. Про Наталію й Генріха Нейгаузів – свідок часів, до яких не дожив Кароль Шимановський / Переклад із польськ. Д. Полячка. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур* :

колективна монографія / Ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Вид. Лисенко В. Ф., 2019. С. 31–39.

9. Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina : матеріали наук. конф., Кіровоград, 28–30 верес., 1993 р. / Наук. ред., передм. А. Калениченка. Кіровоград : Кіровогр. держ. вид-во, 1998. 152 с.

10. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур : колективна монографія / Ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Вид. Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.

11. Chomiński M. Szymanowski a Chopin. *Chomiński M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Krakow : PWM, 1969. S. 13–28.

12. Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale Polskie. Krakow : Wydawnictwo muzyczne, 1980. 81 s.

13. Domańska J. Mazurki opus 50 Karola Szymanowskiego. Katowice : Wydawca Akademia muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2002. S. 7–15.

14. Helman Z. Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego. *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*. Warszawa : Polish Scientific Publishers, 1963. S. 300–303.

15. Iwanicka-Nijakowska A. Trzy postaci: Szeherazada, Tantris (anagram Tristana) i Don Juan, a raczej maski, które przybrały w konfrontacji z otoczeniem, stanowią oś wieloznacznie zasugerowanego programu dzieła [Karol Szymanowski, «Maski op. 34»]. *Culture.pl*. 2007, wrzesień. URL : <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-maski-op-34> (15.06.2024).

16. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Wyd. 3. Krakow, 1981. 106 s.

17. Lissa Z. Rozwazania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczosci Karola Szymanowskiego. *Z zycia i twórczosci Karola Szymanowskiego / Studia i materialy pod red. J. M. Chominskiego*. Krakow : PWM, 1960. S. 7–72.

18. Łobaczewska S. Karol Szymanowski. Zycie i twórczość. Kraków : PWM, 1950. 407 s.

19. Maciejewski R. Co zawdzięcza Szymanowskiemu młoda muzyka polska. *Muzyka*. № 4/5. 1937. S. 35–36.

20. Olędzki S. Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego. *Muzyka*. 1973. № 3. S. 51–76.

21. Sozańska A. Analiza porównawcza preludiów Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11). Problemy harmoniki, składni, formy i stylu. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. 2014. № 2. S. 4–31.

22. Szymanowski K. Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej. *Muzyka*. 1924. № 10. S. 3–5.

23. Szymanowski K. Opuszczę skalny mój szaniec. *Rzeczpospolita*. 1923. № 6. S. 4–5.

24. Szymanowski K. Pisma muzyczne. *Pisma*. T. 1 / Zebrał i oprac. K. Michałowski ; wstęp Stefan Kisielewski. Kraków : PWM, 1984. 535 s.

25. Szymanowski K. Zagadnienie «ludowości» w stosunku do muzyki współczesnej (na marginesie artykułu Beli Bartoka «U źródeł muzyki ludowej»). *Muzyka*. 1925. № 10. S. 9–13.

26. Tuchowski A. Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L. Artes*. 2009. S. 125–153.

27. Z zycia i twórczosci Karola Szymanowskiego / Studia i materialy pod red. J. M. Chominskiego. Krakow : PWM, 1960. 405 s.

28. Zawadzki M. K. Mazurków Chopina i Szymanowskiego rezonans w twórczości następców. Wybrane przykłady. *Seminare. Poszukiwania naukowe*. 2016. T. 37. № 2. S.173–186.

References

1. Androsova D. (2014). Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve 20 v. [Symbolism and polyclavier in piano performance of the 20th century]. Odessa [in russian].

2. Berehova O. (2020). Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi [Dialog of cultures: the Others image in musical universum]. Kyiv [in Ukrainian].

3. Hysa O. (2009). «Mazurky opus 50» Karolia Shymanovskoho: strukturno-stylovyi analiz. Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Seriiia Mystetstvoznavstvo [Scientific notes of V. Hnatyuk TNPU and P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Art history series]. Vyp. 2 (21). S. 12–16 [in Ukrainian].

4. Kalenychenko A. (2003). Karol Shymanovskiy i Ukraina: novi pohliady, materialy, perspektyvy. Ukraina – Polshcha: istoriia i suchasnist [Ukraine - Poland: history and modernity] : zb. nauk. st. i spohadiv pam'iaty P. M. Kalenychenka (1923–1983) : u 2-kh ch. Ch. 1. Kyiv. S. 461–493 [in Ukrainian].

5. Poliachok D. (2011). Kompozytorska, pianistyczna ta literaturna tvorchist Karolia Shymanovskoho v Yelysavethradi v 1917–1919 rr. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir [Ukrainian musical studies: modern dimension]. Vyp. 6. Kyiv. S. 199–211[in Ukrainian].

6. Samostrokova N. (2021). Etnopsykholohichni zasady rozvytku zhanru polskoho skrypkovoho kontsertu 20 stolittia [Ethnopsychological foundations of the development of the Polish violin concerto genre of the 20th century] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Lviv. URL : <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/aref-%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-2021-09.pdf> (16.08.2024) [in Ukrainian].

7. Striletska O. (2023). Kontsept indyvidualnoho kompozytorskoho stylu ta yoho proektsiia na tvorchist inshykh myttsiv (na prykladi fortepiannoi tvorchosti Karolia Shymanovskoho) [The concept of an individual compositional style and its projection on the work of other artists (on the example of Karol Szymanowski's piano work)] : dys. ... doktora filosofii : 025. Lviv. URL : https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Dysertacia_Strileckoi_OI.pdf (16.08.2024) [in Ukrainian].

8. Khylynska T. (2019). Pro Nataliiu y Henrikha Neihauziv – svidotstvo chasiv, do yakyyh ne dozhyv Karol Shymanovskiy [About Natalya and Henryk Neuhaus - a testimony of the times that Karol Szymanovsky did not live to

see] / Pereklad z polsk. D. Poliachka. Shymanovski, Blumenfeldy, Neihauzy: muzichni rodyny na perekhresti kultur : kolektyvna monohrafiia / Red.-uporiad. O. I. Poliachok. Kropyvnytskyi. S. 31–39 [in Ukrainian].

9. Shymanovskyi i Ukraina / Szymanowski a Ukraina [Szymanovsky and Ukraine] (1998) : mat-ly nauk. konf., Kirovohrad, 28–30 veres. 1993 / Nauk. red., peredm. A. Kalenychenka. Kirovohrad [in Ukrainian].

10. Shymanovski, Blumenfeldy, Neihauzy: muzichni rodyny na perekhresti kultur [The Szymanowskis, the Blumenfelds, the Neuhauses: musical families at the crossroads of cultures] (2019) : kolektyvna monohrafiia / Red.-uporiad. O.I.Poliachok. Kropyvnytskyi [in Ukrainian].

11. Chomiński M. (1969). Szymanowski a Chopin. Chomiński M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego [Studies on the works of Karol Szymanowski]. Krakow. S. 13–28 [in Polish].

12. Chybiński A. (1980). Karol Szymanowski a Podhale Polskie [Karol Szymanowski and the Polish Podhale]. Krakow [in Polish].

13. Domańska J. (2002). Mazurki opus 50 Karola Szymanowskiego [Mazurkas op. 50 by Karol Szymanowski]. Katowice. S. 7–15 [in Polish].

14. Helman Z. (1963). Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego. The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin. Warszawa. S. 300–303 [in Polish].

15. Iwanicka-Nijkowska A. Trzy postaci: Szeherazada, Tantris (anagram Tristana) i Don Juan, a raczej maski, które przybrały w konfrontacji z otoczeniem, stanowią oś wieloznacznie zasugerowanego programu dzieła [Karol Szymanowski, «Maski op. 34»]. Culture.pl. 2007, wrzesień. URL : <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-maski-op-34> (15.06.2024) [in Polish].

16. Iwaszkiewicz, J. (1981). Spotkania z Szymanowskim [Meetings with Szymanowski]. Wyd. 3. Krakow [in Polish].

17. Lissa Z. (1960). Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego. Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego [From the life and work of Karol Szymanowski] / Studia i materiały pod red. J. M. Chominskiego. Krakow. S. 7–72. [in Polish].

18. Łobaczewska S. (1950). Karol Szymanowski. Życie i twórczość [Karol Szymanowski. Life and Works]. Kraków [in Polish].

19. Maciejewski R. (1937). Co zawdzięcza Szymanowskiemu młoda muzyka polska. Muzyka [Music]. # 4/5. S. 35–36

20. Olędzki, S. (1973). Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego / Stanisław Olędzki. Muzyka [Music]. # 3. S. 51–76. [in Polish].

21. Sozańska A. (2014). Analiza porównawcza preludiów Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11). Problemy harmoniki, składni, formy i stylu. Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ [Quarterly of Young Musicologists of the Jagiellonian University]. # 2. S. 4–31 [in Polish].

22. Szymanowski K. (1924). Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej. Muzyka [Music]. #10. S. 3–5 [in Polish].

23. Szymanowski K. (1923). Opuszcę skalny mój szaniec. Rzeczpospolita [Republic]. # 6. S. 4–5 [in Polish].

24. Szymanowski K. (1984). Pisma muzyczne. Pisma [Letters]. T. 1 / Zebrał i oprac. K. Michałowski ; wstęp Stefan Kisielewski. Kraków [in Polish].

25. Szymanowski K. (1925). Zagadnienie «ludowości» w stosunku do muzyki współczesnej (na marginesie artykułu Beli Bartoka «U źródeł muzyki ludowej»). Muzyka [Music]. # 10. S. 9–13 [in Polish].

26. Tuchowski A. (2009). Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego. Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L. Artes. S. 125–153 [in Polish].

27. Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego [From the life and work of Karol Szymanovskyi] (1960) / Studia i materiały pod red. J. M. Chominskiego. Krakow [in Polish].

28. Zawadzki M. K. (2016). Mazurków Chopina i Szymanowskiego rezonans w twórczości następców. Wybrane przykłady. Seminare. Poszukiwania naukowe [Seminary. Scientific research]. T. 37. # 2. S.173–186 [in Polish].

ORIENT AND OCCIDENT: WHAT THE «MASKS» BY KAROL SHYMANOVSKY HIDE

Denys Bodnar – postgraduate student at the Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art Department in Vasyl Stefanyk Prykarpattia National University, lector at the Qatar Music Academy

The material of the piano cycle «Masks» (1915–1916) by Karol Szymanowski, which shows «significant» images of the West (Tristan, Don Juan) and the East (Scheherazade), substantiates the idea of the realization of the phenomenon of Orient and the Occident «cultural meeting» as types of thinking, which laid the foundations for their further mutual recognition and interpenetration in musical art, the formation of new stylistic paths in the modernism development during the following decades of the 20th century, the understanding of the «Other» not only in that time society, but also in the present.

It is claimed that «Masks» by K. Szymanovsky is one of the piano cycles that marked the embodiment of the modernist worldview, as, for example, a number of cycles by Ukrainian composers – «Love» by V. Barvinsky, «Porcelain Cups» by V. P. Zaderatsky, «Reflections» by B. Lyatoshinsky, suites «Crimean Sketches» by S. Bortkevych, «Little things» by M. Kolessa, etc.

Key words: piano works by K. Szymanovsky, the cycle «Masks», modernism, Orient, Occident, «cultural meeting».

UDC 78.08

ORIENT AND OCCIDENT : WHAT THE «MASKS» BY KAROL SHYMANOVSKY HIDE

Denys Bodnar – postgraduate student at the Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art Department in Vasyl Stefanyk Prykarpattia National University, lector at the Qatar Music Academy

The purpose of the article: to reveal the semantic and stylistic features of the combination of oriental and

occidental types of thinking as evidence of a «cultural meeting» in the piano cycle «Masks» by Karol Szymanowski. Research task: to analyze the plays of the «Masks» cycle through the declared prism; to reveal the semantics of the West and the East in the program load of the plays and to follow the ways of its implementation.

Research methodology. The topic of the article required the use of such methods as cultural and integral musicological analysis. The first of them became a prism for understanding the «cultural meeting» of the Orient and the Occident as types of thinking. The second gave the specified features in the piano cycle «Masks» by Karol Szymanowski.

The results. In general, the cycle «Masks» is a vivid example of musical symbolism, while we can state that the embodiment of oriental imagery is dominated by impressionistic style, based on the search for sound color, secession, represented by exquisite linear writing, and vivid allusions to Arabic («Scheherazade») and Ibero-Moorish («Serenade of Don Juan») cultures, sophisticated exoticism. On the other hand, when portraying images characteristic of Occidental culture, the stylistics turns out to be late romantic and expressionistic, which cultivates a special power of feeling and its dynamic development, as well as a kind of expressive scherziness associated with it. At the same time, in the plays there are also numerous examples of a combination of the specified types of thinking, which reflect, respectively, «state» and «action», which gives the cycle a special originality.

Novelty. The scientific novelty of the research lies in the semantics interpretation of the cycle «Masks» by Karol Szymanowski as a reflection of the Occident and the Orient «cultural meeting».

The practical significance. The results of this study can be used in courses on the culture history and the piano art history in higher education institutions.

Key words: piano works by K. Szymanovsky, the cycle «Masks», modernism, Orient, Occident, «cultural meeting».

Надійшла до редакції 19.08.2024 р.

УДК 7.06 (477)

ПРИНЦИПИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ : УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Надія Копилова – кандидат культурології, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-0407-8185>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.859>
nadiya.kopylova02@gmail.com

Марина Сапунова – кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-7643-488X>
sapunovamar@gmail.com

Досліджується специфіка практик деконструкції у творчості українських митців кінця ХХ – ХХІ століття з огляду на суспільні реалії. Встановлено, що сучасне візуальне мистецтво виступає інструментом самоідентифікації нації та простором переосмислення важливих для української культури настанов і наративів. Розглянуто основні напрями творчої діяльності художників у цьому контексті: деконструкція історичного досвіду, національних культурних символів і переосмислення національної ідентичності; деконструкція соціальних та політичних міфів минулого і сучасності; деконструкція суспільних уявлень про гендер і гендерні відносини. Постмодерністські трансформації художнього простору, поява нових художньо-мистецьких форм, розширення арсеналу художніх засобів завдяки використанню нових технологій дозволяють художникам здійснювати ґрунтовні та багатоаспектні дослідження сучасних соціокультурних реалій.

© Копилова Н., Сапунова М., 2024

Ключові слова: деконструкція, сучасне візуальне мистецтво, арт-практика, українська культура, ідентичність.

Постановка проблеми. Мистецтво, як особливий вид людської діяльності, відіграє значну роль у соціокультурному, інтелектуальному та емоційному розвитку суспільства. Протягом останніх півстоліття практики сучасного мистецтва досить далеко вийшли за межі традиційної естетики та виступають широким полем для публічної рефлексії стосовно проблематики різних аспектів людського життя. Вітчизняний арт-простір сьогодення не є винятком: українське мистецтво знаходиться у контексті міжкультурного діалогу, сприймає культурні тенденції Заходу та здійснює їхню рефлексію з оглядом на національну специфіку української культури.

В умовах світоглядних та соціальних трансформацій, що відбуваються в українському суспільстві протягом останніх десятиліть, мистецтво постає інструментом і простором переосмислення накопиченого соціокультурного досвіду. У цьому контексті принципи деконструкції відіграють важливу роль у сучасних арт-практиках. Деконструкція в мистецтві – це не лише руйнування старих форм, але й аналіз та переосмислення усталених світоглядних концепцій, пошук нових інтерпретацій, а також нових художніх і технологічних засобів для вираження авторського задуму. Українські художники активно

використовують принципи деконструкції для створення арт-об'єктів, що ставлять під питання існуючі культурні настанови й наративи, які сприймаються свідомістю як «природні» та закономірні.

Ступінь розробленості проблеми. Проблематика деконструкції у сучасному візуальному мистецтві постає предметом досліджень як у західноєвропейському, так і українському науковому дискурсі. Принципи деконструкції, сформульовані у філософській теорії Жака Дерріда, справили вплив на формування підходів до аналізу художніх творів, зокрема у контексті переосмислення їхнього змісту, форми і культурного контексту. Вітчизняні дослідниці Р. Безугла [2] та О. Заруцька [5] аналізують особливості використання теоретичних засад деконструктивізму в сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Низка дослідників, серед яких Є. Буцикіна, [3], Г. Култер-Сміт [10], Н. Кушнірук [6], А. Ложкіна [7], М. Хейкилля [12], В. Чуркіна [9], зазначають, що у контексті художніх процесів кінця XX – першої третини XXI століття деконструкція постає як творчий метод, що допомагає художнику втілити ідейний задум твору. Також проблематика деконструкції, як творчого методу, розробляється українськими науковцями на матеріалі різних сфер художньої культури: моди та дизайну одягу (Т. Мельник, Н. Паранько, Х. Шевчук), дизайну інтер'єрів (І. Кузнецова), архітектури (М. Астанін, О. Криворучко, С. Шліпченко) тощо. При цьому саме образотворче мистецтво та певний корпус сучасних арт-практик (перформанс, інсталяція, відеоарт тощо) демонструють глибинне переосмислення соціокультурних настанов минулого через деконструкцію. Це стало визначальним чинником вибору матеріалу для проведеного дослідження. Сучасні художні практики суттєво виходять за рамки класичної образотворчості та виразності, тому у тексті даної статті використано термін «сучасне візуальне мистецтво» [1], [3], [11] з огляду на зміни у розумінні сутності та призначення мистецтва, що відбувалися протягом останніх півстоліття.

Отже, *метою* дослідження є визначення специфіки практик деконструкції у творчості українських митців кінця XX – XXI століття з огляду на національний соціокультурний контекст.

Виклад основного матеріалу. Епоха постмодерну відкрила новий важливий етап у розвитку різних сфер людської культури, де фундаментальними принципами стали поняття культурної плюральності, відмови від «великих нарративів», цитатності, «колажності організації культурного простору» [4; 145]. У цьому контексті особливо значення набула проблема переосмислення соціокультурного досвіду минулого та формування нових стратегій аналізу реальності. Однією з таких стратегій постав метод деконструкції, розроблений одним із відомих теоретиків постмодерну Жаком Дерріда (1930–2004 рр.). Основною ідеєю деконструкції стало критичне переосмислення структур, що традиційно вважаються «незмінними» або «об'єктивними». «Постмодерна версія історії мистецтва, яку представляє деконструктивізм, робить наголос на «перенесення» мистецьких витворів із одного контексту в інший засобами їхньої інтерпретації» [5; 58].

Сучасні художники кидають виклик традиційним уявленням про мистецтво, заохочуючи глядача до критичного мислення та багатогранного сприйняття художніх творів. Перехід до епохи постмодерну «став яскравим періодом модифікації мистецьких форм, перекодуванням мистецької мови, зміни темпоральних структур у художньому процесі» [8; 85]. До основних характеристик нової мистецької парадигми можемо віднести відмову від універсальних істин, інтертекстуальність, зниження градусу серйозності за допомогою іронії та постмодерністської гри, руйнування меж між «високим мистецтвом» і масовою культурою, активне використання нових технологій (цифрове мистецтво, медіатехнології тощо), насиченість візуальних образів, важливість взаємодії з реципієнтом. При цьому мистецтво стає інструментом самоідентифікації митця та формою публічного висловлювання. «Художній простір став простором соціальним, а естетичний ідеал – маркером особистісних цінностей і можливостей самопрезентації людини в суспільстві, при цьому співвідношення естетичного ідеалу й декларованих «ззовні» культурних цінностей є досить умовним» [2; 129]. На відміну від модернізму та авангарду, постмодерністське мистецтво не прагне розірвати зв'язки з традиціями минулого, а здійснює «творче переосмислення елементів культури минулого, яке може набувати різноманітної форми, залучаючи сучасні художні твори, образи, прийоми мистецтва попередніх епох, маніпулюючи змістом і цитатами, переосмислюючи, здійснюючи діалог» [9; 142]. Одним зі способів такого переосмислення є творче деконструювання традиційних настанов, норм, цінностей, стереотипів, патернів людської поведінки тощо. У контексті деконструкції традиційної форми та образності митці використовують нестандартні засоби, щоб створити розрив між очікуваннями глядача та реальністю зображення. Нерідко у творах сучасного візуального мистецтва можна побачити розбіжність між стилістичними рішеннями і тематикою твору, що змушує глядачів замислитись про те, який неочевидний сенс містить у собі цей твір. В українському візуальному мистецтві принципи деконструкції стали інструментом самовираження, засобом виявлення національної ідентичності та способом переосмислення історичних, політичних і культурних міфів.

Здобуття Україною статусу незалежної держави та період Перебудови, що передував цьому, сприяли подальшому розгортанню міжкультурного діалогу та принесенню до українського мистецтва

західних постмодерністських тенденцій. Важливо зазначити, що для вітчизняних художників це були не лише експерименти з альтернативною естетикою в межах відмови від традиційної образотворчості, але, насамперед, пошуки власної ідентичності у нових соціокультурних умовах. «Переосмислення радянського історичного наративу, деконструкція колоніальних стереотипів... – все це набирає особливого значення» [7; 286] на новому етапі розвитку української культури і суспільства. У пізні 1980-ті рр. у вітчизняному культурно-мистецькому просторі діяла низка неофіційних творчих угруповань, серед яких використанням деконструкції, як художнього методу, особливо вирізняється «Вольова грань національного постеклектизму». До складу цього творчого об'єднання увійшли Костянтин Реунов, Олег Тістол, Марина Скугарєва, Олександр Харченко, Яна Бистрова. Учасники «Вольової грані» зверталися до українських історичних, культурних і політичних символів, прагнули переосмислити їх через сучасну естетику. При цьому вони відмовилися від підвищеного пафосу та надмірної серйозності: творчий підхід базувався на принципах іронії, постмодерністської гри, еклектичного поєднання різних контекстів. «Художники «Вольової грані» з цікавістю спостерігали, як, щойно вийшовши з простору одного історичного міфу, Україна береться конструювати новий» [7; 286]. Їхні роботи не лише зробили значний внесок у формування нової візуальності, але й стали частиною публічної дискусії про роль національної ідентичності в сучасному мистецтві.

О. Тістол, один із провідних сучасних українських художників, створює багатозначні, часом парадоксальні, арт-об'єкти. Його творчість містить у собі твори живопису, графіки, фотографії, інсталяції. Митець прагне переосмислити історичний досвід минулого та національну ідентичність через деконструкцію культурних стереотипів, його роботи демонструють умовний характер та неоднозначність усталених у суспільній свідомості символів, міфів тощо. Творчість О. Тістола парадоксально поєднує у собі старовинну українську символіку, переосмислення радянського культурного досвіду та сучасні глобальні мистецькі тренди. Це додає актуальності його роботам. Також можна зазначити характерну для постмодерністського мистецтва деконструкцію ієрархії між «високою естетикою» та різноманітними кліше масової культури. Зокрема це досягається шляхом іронії, зниження емоційного компонента творів та надання художнім образам симулятивного характеру. Серед відомих робіт О. Тістола можна назвати серію «Українські гроші» 1980-1990-х рр. (дослідження семантики грошових банкнот), створену у тандемі з Миколою Маценком серію «Нацпром» 1990-2000-х рр. (дослідження національних стереотипів, що являють себе у побутовому середовищі), серію «Національна географія» 1998-2004 рр. (дослідження етнічних стереотипів різних культур та переосмислення процесу глобалізації), серію «TV + Реалізм» 2000-х рр. (дослідження симулятивної природи медійних образів) та ін. У 2014 р. О. Тістол разом з іншими українськими митцями взяв участь в арт-проекті «Нова українська мрія». Художники представили низку нових робіт, що мали на меті переосмислення досвіду минулого та формування уявлення про майбутнє України на тлі подій на Майдані та на Сході країни.

Серед діячів сучасного мистецтва до деконструкції проблематики історичного минулого країни та національної ідентичності зверталися також Жанна Кадірова, Нікіта Кадан, Марія Куліковська, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Олексій Сай і багато ін.

Сучасне українське мистецтво є важливим інструментом рефлексії щодо низки суспільних проблем, зокрема, таких, що стосуються широкого спектра питань гендерної ідентичності, тілесності як соціокультурного конструкта тіла, гендерної нерівності тощо. Починаючи з 1990-х рр. вітчизняний культурно-мистецький простір перетворився на поле переосмислення суспільних уявлень про «природу» жінок і чоловіків, їхні ролі у соціумі та пов'язані з цим стереотипи. Серед перших прикладів творчої деконструкції гендерних стереотипів в українському суспільстві можна назвати перформанс Оксани Чепелик «Народження Венери» (1995 р.). Класичний образ (цитату на однойменну картину Сандро Ботічеллі) мисткиня перенесла у сучасний контекст, де він став інструментом переосмислення ролі жінки в суспільстві. Сучасна «Венера» – прекрасна і безтурботна «богиня» – насправді несе на собі важкий тягар домашніх та інших «жіночих» справ, які символізує мушля, і це сприймалося соціумом 1990-х рр. як «природна» норма. Таким чином, художниця за допомогою творчої деконструкції відомого класичного сюжету виступила з критикою наявної у соціумі гендерної дискримінації і прагнула повернути «Венері» право конструювати свою ідентичність, обирати для себе прийнятні соціальні ролі.

Феміністичну деконструкцію традиційних уявлень про гендер здійснювали Оксана Брюховецька, Ксенія Гнилицька, Анна Звягінцева, Алевтина Кахідзе, Марія Куліковська, Інга Макарова, Ніна Мурашкіна, Леся Хоменко та ін. Також в останнє десятиліття у вітчизняному культурно-мистецькому просторі з'явилася низка арт-заходів, присвячених деконструкції нормативного поняття жіночої краси. Наприклад, це фотопроект Діани Андруник «Не така як інші вона» (2019 р.), де в об'єктив фотокамери потрапили жінки з тілесними ушкодженнями (наслідки травм, операцій тощо). Таким чином, мисткиня долучилася до комплексу арт-практик, спрямованих на розширення гендерних нормативів жіночої тілесності.

Певний гендерний перекис у бік фемінності у дискурсі мистецтва пояснюється, зокрема, тим, що низка аспектів жіночого соціокультурного досвіду тривалий час лишалися табуованими для публічного обговорення. Проте у 2010 та 2020-х рр. можна спостерігати значне розширення гендерних тем у мистецтві та різні способи їхньої деконструкції. У цьому контексті можна згадати «Сімпосій: третя стаття та кіборги» Наталії Шульте (дослідження проблематики гендерної ідентичності), «Андрогін» Дар'ї Скорубської та «Fruit portraits» Наталії Перегудової (деконструкція традиційних уявлень про маскуліність), творчі проєкти Нікіти Кадана, у яких автор аналізує емоційний досвід особистості, сформованої у контексті радянської культури.

Соціально-політичні події останніх десятиліть потребують рефлексії і мистецтво виявляється особливо чутливим у цьому сенсі. Деконструкцію публічних наративів радянського минулого та сучасного медійного простору здійснює у своїх роботах художник Нікіта (Микита) Кадан. Митець показує як можна зруйнувати певні ідеологічні конструкції, використовуючи самі ж матеріали системи, і при цьому відкривати нові перспективи розуміння історії. У серії малюнків «Фіксація» (2010 р.) він замислюється над методами тоталітаризму, якими радянська система «вибудовувала» для соціуму «слухняних громадян» [6]. Така деконструкція перегукується з концепцією дисциплінарної влади відомого постмодерністського філософа Мішеля Фуко. Деконструкцію певних настанов радянської суспільної свідомості митець також здійснив у роботах «Постамент. Практика витіснення» (2009-2010 рр.), «Бабушка. Мавзолей забезпечення» (2013 р.) тощо. Схожої проблематики торкнувся в інсталяції «Кришталева мрія» (2020 р.) художник Михайло Алексеєнко: це роздум «над радянською ідеологією будівництва кращого життя» [6]. Кришталь у цьому контексті постає символом ідеалізації майбутнього «кращого життя», яке насправді ніколи не настане.

Роботи Нікіти Кадана містять у собі небайдужий відгук на складні й болісні соціально-політичні події сучасності, починаючи від Майдану 2014 р. і до сьогодні: можна згадати арт-проєкти «Межі відповідальності» (2014 р.), «Труднощі профанації» (2015 р.), «Укриття» (2022-2023 рр.). Художник активно досліджує тему насильства і контролю через деконструкцію інституційних і візуальних структур, використовуючи, зокрема, архівні матеріали, документи і медіа. Деконструкцію сучасних реалій також активно здійснює у своїх роботах низка вітчизняних митців та мисткинь, серед яких Данило Галкін, Жанна Кадірова, Алевтина Кахідзе, Марія Куліковська, Зінаїда Кубар, Роман Мінін. Творчість цих та багатьох інших діячів культурно-мистецької сфери не лише формує нові публічні наративи в межах національного дискурсу, але й привертає увагу світової спільноти до подій у країні.

У 2024 р. на щорічному фестивалі *Burning Man* у США представлено мистецький проєкт українського художника Олексія Сая, створений у співпраці із засновником фонду «Повернись живим» Віталієм Дейнегою, – масштабну інсталяцію «I'm Fine». Арт-об'єкт являє собою напис «I'm Fine», його літери виготовлені з реальних артефактів війни: прострілених дорожніх знаків, уламків техніки, пошкоджених металевих об'єктів, зібраних у прифронтових зонах України. Проєкт акцентує увагу на травматичному досвіді українців під час війни. На перший погляд, текст передає звичну ввічливу відповідь на запитання «Як справи?», яка є прийнятною у західному світі. Це свого роду знак, який використовується у комунікації. Проте за допомогою деконструкції звичних сенсів художник переносить цей знак в інший контекст, де висловлювання набуває глибшого, навіть трагічного змісту. Водночас художник наповнює цей напис самоіронією, характерною для українського суспільства. Іронічна стійкість українців змушує глядача замислитися про випробування, які ховаються за звичними словами. Інсталяція продовжує лінію творчого осмислення травматичного досвіду та вкотре демонструє, що мистецтво здатне виступати простором міжкультурної комунікації через персоналізовані висловлювання, перетворювати важкі реалії на потужний інструмент обговорення сучасних подій.

Принципи деконструкції торкаються не лише ідейного змісту творів сучасного мистецтва, але й дозволяють значно трансформувати їхню формальну складову. Використання пластичних можливостей перформансу, технічних можливостей відео-арту, цифрових інсталяцій та доповненої реальності дозволяє митцям і мисткиням звертатися до проблемних питань, які не могли бути повністю розкриті традиційними засобами мистецтва. Водночас традиційні види мистецтва також переживають свої трансформації. Український митець М. Деяк у своїх живописних та скульптурних інсталяціях здійснює деконструкцію поняття художньої форми як такої, трансформує класичні концепції об'єму і матеріалу. Серія «Непередбачувані обставини» (2021 р.) містить абстрактні скульптури, розташовані у міському просторі Києва. Арт-об'єкти символізують складний зв'язок між людиною, її історичним досвідом і сучасністю, вони контрастують із середовищем, що демонструє потенціал мистецтва у деконструкції міського простору.

Висновки. Отже, звернення до принципів деконструкції постає важливим компонентом сучасного візуального мистецтва, зокрема в українській культурі. Деконструкція, як творчий метод сучасних

художників, – це не лише руйнування традиційної естетики, але й потужний інструмент публічних висловлювань, соціальної критики, аналізу історико-культурних та соціально-політичних процесів. Українські митці переосмислюють історичне минуле, через деконструкцію знаходять можливість розширювати культурні межі, відновлювати національну пам'ять і вибудовувати нові шляхи для розвитку сучасного мистецтва і культури. Візуальне мистецтво швидко реагує на виклики сучасності та залишається ідейним простором для вивчення, обговорення та трансформації ідентичності у всіх її проявах.

Список використаної літератури

1. Аккаш О. Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 31–42.
2. Безугла Р. Методологічні проблеми сучасного мистецтвознавства: історичні передумови та соціокультурні реалії. *Contemporary Art: зб. наук. пр.*, 2020. Вип. 16. С. 127–137.
3. Буцкіна Є. Про феномен постмодернізму в українському візуальному мистецтві. *Artslooker*. 2021. URL: <https://artslooker.com/pro-fenomen-postmodernizmu-v-ukrainskomu-vizualnomu-mistetctvi/> (дата звернення: 05.10.2024).
4. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
5. Заруцька О. А. Метод деконструкції Ж. Дерріда в постмодерністському мистецтвознавстві кінця XX ст. *Гілея: наук. вісник. Зб. наук. пр.* Київ, 2019. Вип. 147 (№ 8). Ч. 2. Філософські науки. С. 57–63.
6. Кушнірук Н. Деконструкція свідомості українців: як сучасне мистецтво рефлексує над радянською спадщиною. *Літопис Незламності: історична агенція*. 2023. URL: <https://litopys.info/articles/dekonstruktsiya-svidomosti-ukrayintsiv-yak-suchasne-mystetstvo-refleksuye-nad-radyanskoyu-spadshhynoyu-natalya-kushniruk/> (дата звернення: 01.10.2024).
7. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
8. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАККиМ, 2016. 352 с., іл.
9. Чуркіна В. Г. Постмодернізм у мистецтві й літературі: традиції та деконструкція. *Джерело педагогічних інновацій*. 2021. № 1 (33). С. 142–146.
10. Coulter-Smith G. Deconstructing installation art. *Brumaria*. 360 p.
11. Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture, 1993 / Eds. P. Brunett, D. Wills. Cambridge University Press. 328 p.
12. Heikkila M. (2021). Deconstruction and the Work of Art. Lanham. 303 p.

References

1. Akkash O. Ukrainske vizualne mystetstvo ta mozhlyvosti kontseptualizatsii suchasnosti. *Suchasne mystetstvo*. 2016. Vyp. 12. S. 31–42.
2. Bezuhla R. Metodolohichni problemy suchasnoho mystetstvovnavstva: istorychni peredumovy ta sotsiokulturni realii. *Contemporary Art: zbirnyk naukovykh prats*. 2020. Vyp. 16. S. 127–137.
3. Butsykina Ye. Pro fenomen postmodernizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi. *Artslooker*. 2021. URL: <https://artslooker.com/pro-fenomen-postmodernizmu-v-ukrainskomu-vizualnomu-mistetctvi/> (data zvernennia: 05.10.2024).
4. Herchanivska P. E. Kulturolohiia: terminolohichni slovnyk. Kyiv : Natsionalna Akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2015. 439 s.
5. Zarutskia O. A. Metod dekonstruktsii Zh. Derrida v postmodernistskomu mystetstvovnavstvi kintsia XX st. *Hileia: naukovyi visnyk. Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv, 2019. Vyp. 147 (№ 8). Ch. 2. Filosofski nauky. S. 57–63.
6. Kushniruk N. Dekonstrukttsiia svidomosti ukraintsiv: yak suchasne mystetstvo refleksuie nad radianskoiiu spadshchynoiu. *Litopys Nezlamnosti: istorychna ahentsiia*. 2023. URL: <https://litopys.info/articles/dekonstruktsiya-svidomosti-ukrayintsiv-yak-suchasne-mystetstvo-refleksuye-nad-radyanskoyu-spadshhynoyu-natalya-kushniruk/> (data zvernennia: 01.10.2024).
7. Lozhkina A. Permanentna revoliutsiia. *Mystetstvo Ukrainy KhKh – pochatku XX stolittia*. Kyiv : ArtHuss, 2019. 544 c.
8. Stanislavska K. I. Mystetsko-vydovyschni formy suchasnoi kultury: monohrafiia / vyd. druhe, pererob. i dop. Kyiv : NAKKKiM, 2016. 352 s., il.
9. Churkina V. H. Postmodernizm u mystetstvi y literaturi: tradytsii ta dekonstruktsiia. *Dzherelo pedahohichnykh innovatsii*. 2021. № 1 (33). S. 142–146.
10. Coulter-Smith G. Deconstructing installation art. *Brumaria*, 2013. 360 p.
11. Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture (1994) / Eds. P. Brunett, D. Wills. Cambridge University Press. 328 p.
12. Heikkila M. Deconstruction and the Work of Art. Lanham, 2021. 303 p.

PRINCIPLES OF DECONSTRUCTION IN CONTEMPORARY VISUAL ART: THE UKRAINIAN EXPERIENCE

Kopylova Nadiia – Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer of the Department of Fine Arts,
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

Sapunova Maryna – Candidate of Architecture, Associate Professor of the Department of Fine Arts

This article examines the specificity of deconstruction practices in the Ukrainian artists' works from the late 20 to the 21 st century, considering social realities. It has been established that contemporary visual art serves as a tool for the nation's self-identification and a space for reinterpreting narratives and imperatives significant to Ukrainian culture. The main directions of artists' creative activities in this context are examined: the deconstruction of historical experience, the reinterpretation of national cultural symbols and identity; the deconstruction of social and political myths of the past and present; the deconstruction of societal perceptions of gender and gender relations. Postmodern transformations of the artistic space, the emergence of new art forms, and the expansion of new technologies enable artists to conduct profound and multifaceted explorations of today's sociocultural realities.

Key words: deconstruction, contemporary visual art, art practice, Ukrainian culture, identity.

UDK 7.06 (477)

PRINCIPLES OF DECONSTRUCTION IN CONTEMPORARY VISUAL ART: THE UKRAINIAN EXPERIENCE

Kopylova Nadiia – Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer of the Department of Fine Arts,
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

Sapunova Maryna – Candidate of Architecture, Associate Professor of the Department of Fine Arts
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

The aim of the research is to identify and analyze the specifics of deconstruction practices in the Ukrainian artists' works of the late 20 – 21 st centuries, considering national socio-cultural context. The study of contemporary art practices offers valuable insights into the transformations occurring in human consciousness and society.

Methodology of the research. The methodological basis of the article is inherently interdisciplinary, enabling an in-depth analysis of both artistic practices and the cultural contexts in which they emerge. The theoretical basis of the study is based on the philosophical method of deconstruction by Jacques Derrida, art history studies and cultural studies by Ukrainian and Western European researchers. The methodological basis is strengthened by semiotic analysis, gender analysis, discourse analysis. These methods allowed us to explore the national, symbolic and gender aspects of contemporary visual art, and to analyze its public narratives.

Results. The study concludes that the principles of deconstruction in contemporary art practices not only transform traditional aesthetics but also serve as a powerful tool for constructing national identity and reinterpreting historical, political, and socio-cultural experiences. Contemporary artists actively employ deconstruction principles to articulate public statements and ensure their voices resonate within the global community.

The novelty. The study enabled the authors to identify and systematize the main directions of creative deconstruction practiced by Ukrainian artists. This approach highlights the most sensitive aspects of Ukrainian history, culture, and artistic creativity that remain highly relevant today. The research contributes to the advancement of scientific knowledge regarding the application of deconstructivist methods in Ukrainian art practices and clarifies their impact on the evolution of contemporary visual art.

The practical value. The results of the research can serve as a foundation for further analysis of contemporary Ukrainian art and provide recommendations to artists, curators, and cultural institutions on promoting creativity that incorporates the principles of deconstruction and embraces new approaches to art.

Key words: deconstruction, contemporary visual art, art practice, Ukrainian culture, identity.

Надійшла до редакції 22.11.2024 р.

УДК 792.8

ВІДРОДЖЕННЯ КРАЩИХ ЗРАЗКІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ : КУЛЬТУРНІ ВПЛИВИ

Тетяна Брагіна – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри
народної хореографії, Харківська державна академія культури, Харків

<https://orcid.org/0000-0003-2225-3685>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.860>

braginat058@gmail.com

Олена Курдупова – старший викладач кафедри, Харківська державна академія культури, Харків

<https://orcid.org/0009-0003-0853-0014>

kurdua@gmail.com

Лариса Дегтяр – старший викладач кафедри, Харківська державна академія культури, Харків

Зеленіна Надія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки та музичної
режисури, Національна музична академія ім. П. Чайковського, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-6919-7177>

nadezhdazelenina@gmail.com

Виявлено особливості відродження кращих зразків національних балетних вистав у контексті посилення процесів ствердження ідентичності в умовах виборювання українським народом державної незалежності. Визначено специфіку розвитку балетного мистецтва в сучасній Україні на тлі інтенсифікації соціокультурних трансформацій (демократизація цінностей, модернізація інформаційного простору, глобалізація, національне самоусвідомлення та ін.). Проведено компаративний аналіз композиційних особливостей (просторова побудова мізансцен, балетмейстерських прийомів, хореографічного тексту, засобів розкриття художніх образів) перших постановок балетних вистав та їхніх сучасних редакцій. Осмислено основні мистецькі тенденції у процесі відродження зразків національних балетних вистав («Лілея», «Лісова пісня», «Тіні забутих предків», «Сойчине крило») визначено вектор змін у репертуарах театрів опери та балету, драматичних театрах й театрах музичної комедії. Визначено подальші перспективи відродження балетних вистав в Україні, розкрито балетмейстерські можливості подальшого ствердження національної балетної вистави як одного з основних елементів у процесі становлення національної ідентичності.

Ключові слова: хореографія, національна балетна вистава, національна ідентичність, культурне відродження, балетмейстерська діяльність.

Актуальність теми. Сучасна соціокультурна ситуація, в контексті якої розвивається мистецтво, вимагає від митців усвідомлення того беззаперечного факту, що мистецтво здатне стверджувати національну ідентичність, яка є головним джерелом сенсів. У боротьбі за незалежність, відродження демократичних цінностей саме мистецтву належить місія консолідації різних верств населення довкола загальнонаціональної ідеї піднесення власної державності. В даному контексті балетне мистецтво являє собою один із найважливіших інструментів висловлення емоцій й відображення сподівань, а національна балетна вистава стає засобом реалізації національно-культурної самосвідомості. З огляду на необхідність продукування історико-культурної пам'яті та почуття приналежності до національної спільноти формується потреба відродження кращих зразків національних балетних вистав і їхнього ствердження в репертуарах театрів країни.

Аналіз досліджень і публікацій. До вивчення національної балетної вистави періоду її становлення зверталось чимало сучасних дослідників. Аналітичні роздуми щодо специфіки композиційної побудови, втілення національних символів, ствердження нової хореографічної виразності через академізацію народного танцю можна знайти в наукових дослідженнях Н. Семенової [8], Д. Дегтяр [2], І. Климчук [4], Т. Чурпіти [11], І. Мостової [6], Б. Бондар [1], В. Зінченко [3], А. Король [5]. Базисом для вивчення балетного мистецтва в умовах соціокультурних змін стали дослідження Ю. Станішевського [9, 10] та О. Петрика [7]. Якщо в дослідницьких роботах Ю. Станішевського можна знайти чимало історичних фактів, то О. Петрик аналізує сучасні рушійні сили, що сприяють інтеграції українського балету в європейські мистецькі студії. Утім, варіантів погляду на проблеми – безліч.

Метою статті є визначення специфіки впливу соціокультурних чинників на інтенсифікацію процесу відродження зразків національної балетної вистави в умовах сучасності.

Виклад основного матеріалу. Історичні, політичні та соціокультурні зміни, в контексті яких розвивається мистецтво сучасності, є досить динамічними. Репрезентація цих змін вимагає від митців постійного пошуку виразних засобів, актуальних тем тощо. У цьому вирії змін константою для українського народу залишається ствердження власної національної ідентичності. Національна балетна вистава виступає одним із найважливіших елементів у цьому процесі. Якщо декілька років тому на балетній сцені перевага віддавалась інноваційним жанровим формам та авангардним темам (українські балетмейстери намагались відповідати сучасним мистецьким запитам, інноваційним вимогам часу),

© Брагіна Т., Курдупова О., Дегтяр Л., Зеленіна Н., 2024

то за умов воєнного стану ситуація зазнала докорінних змін, зорієнтувавши вектор мистецьких доробків на створення національного культурного продукту.

На важливості збереження й подальшого відновлення зразків національних балетних вистав наголошує А. Король, підкреслюючи, що саме вони виступають етноідентифікатором української духовної культури [5; 151]. Актуальним можна вважати і введені А. Король поняття «національної балетної вистави», що перегукується з терміном, запропонованим Н. Семеновою [8]. У розумінні А. Король національною балетною виставою вважається балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору [5].

Про початок активної фази відновлення зразків національних балетних вистав/створення нових авторських версій, що інтерпретують наявне лібрето, зауважує В. Зінченко [3, с.48], наголошуючи на стрімкому зростанні інтересу балетмейстерів та аудиторії до «фольклорного типу балету». Сьогодні до репертуару провідних державних театрів опери та балету України входять вистави «Тіні забутих предків», «Лілея» (всі – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької,

Національна опера України ім. Т. Шевченка), «Лісова пісня» (Національна опера України ім. Т. Шевченка, Дніпровський академічний театр опери та балету), «Сойчине крило» (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва). В нашому науковому дослідженні зосередимось саме на цих балетах, адже вони покликані відтворювати сучасні соціокультурні зміни. Тенденція до відтворення з'явилась ще на початку 2000-х років, на що вказували критики та науковці [7; 274], але саме зараз вона обумовлена загальнонаціональною потребою. Ю. Станішевський першим науково обґрунтував появу тенденції до створення національних балетних вистав: «вже наприкінці XIX – початку XX ст. виразно намітилися дві тенденції. Перша була пов'язана з прагненням до театралізації українського народного танцю, до технічного ускладнення та вільної сценічної інтерпретації фольклорних еталонів. Друга, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену справжніх зразків української народної хореографії, збереження автентичного малюнка і манери виконання кожного танцю» [9; 36].

Слід відразу підкреслити, що відродження класичних зразків національних балетних вистав відбувається в тлі загальномистецької євроінтеграції. Дана соціокультурна тенденція обумовлює інтеграцію сучасних засобів виразності, форм втілення образів, художніх та балетмейстерських прийомів та вже відомих сюжетів із національною тематикою. Наслідок цього процесу – створення балетмейстерами осучасненого мистецького продукту, що знаходить відгук у свідомості глядача, відповідає особливостям сучасної світоглядної системи, зберігає громадську актуальність. Для більш детального визначення особливостей процесу відродження зразків української балетної спадщини вважаємо за необхідне визначити принципи аналізу хореографічних творів, на основі яких буде здійснюватися дослідження. Науковці мистецької школи Харківської державної академії культури наголошують, що метою будь-якого аналізу хореографічного твору є необхідність визнання танцю як семіотичної системи, визначення його ролі в соціокультурних змінах певної країни або епохи, мистецького зразка в певний художній період, а також виявлення особливостей стилю балетмейстера чи всієї балетмейстерської школи [6; 279].

Одним із зразків національної балетної вистави став балет «Тіні забути предків». Уперше хореографічне втілення повісті М. Коцюбинського побачило світ ще у середині XX ст. (музика В. Кирейка, перше балетмейстерське рішення – Т. Рамонова). Відштовхуючись від музичного матеріалу, балетмейстерка робила акцент на поєднанні класичного танцю і фольклорного танцю гуцулів, віддавала перевагу дивертисментним танцям як формам ретрансляції традицій, побуту та характеру гуцулів. Наступницею балетмейстерки стала Н. Скорульська, що поглибила філософське сприйняття вистави, удосконалила синтез класичного та народного танців в контексті єдиного хореографічного тексту. Найвлучнішим варіантом для того часу стала спроба В. Федотова та його асистентки І. Демлер. У балеті органічно поєднано класичний, народний та неокласичний танці. Автори активно використовували положення рук, композиційні форми, стрибки, рухи, що відтворювали танцювальний канон гуцулів, ретрансльовано гуцульські танці «Аркан», «Коломийка». Найяскравіше фольклорний танець репрезентовано в дивертисментних формах, сольні та дуєтні партії – зразок гармонійного поєднання класичного та народного танців з додаванням елементів неокласики. Таким чином, В. Федотову вдалось створити унікальні образи, що в точності передавали глибокі сенси, закладені М. Коцюбинським. Загальне резюме, перша спроба створення балетної вистави – соціокультурний покликання до ствердження української культури в умовах радянської уніфікації, робота – В. Федотова – передвісниця початку української незалежності, відновлення національної мистецької спадщини, створення власного художнього стилю, формування жанрового фундаменту та старт інтеграції до європейської мистецької системи.

Сучасна інтерпретація вже відомої історії – модерний балет А. Шошина «Тіні забути предків» (асистентка – Т. Куруоглу) представлено публіці в 2023 році на сцені Львівської національної опери. Реінкарнація відомого сюжету – виклик сучасності, боротьба українців за державну незалежність, ствердження національної ідентичності, збереження традиційної культурної спадщини, просвітницька місія. Як зазначають самі автори, балет «Тіні забути предків» – «вчасно» створена вистава, що покликана презентувати український контент у середині країни та поза її межами [11]. Основою танцювального стилю стала неокласика, в поєднанні з елементами contemporary dance, елементами танцю modern та рухами народного танцю гуцулів. Саме через збереження гуцульського танцювального канону автори стверджують та ретранслюють національну ідентичність українців. А. Шошин стилізує притаманні гуцулам «переступчики», «тропітки», положення рук і тулуба. Гуцульська танцювальна традиція також передається через коломийкові композиційні елементи. Однак, слід зазначити, що інтерпретація танцювального фольклору в даному балетмейстерському рішенні не є самоціллю. Автори намагались створити філософський балет, що покликаний ствердити гармонію людини і природи та любов у її найчистішому сенсі, використавши сучасні виразні засоби, сценографічні рішення та пластичні форми. Балетна вистава відрізняється емоційністю хореографічного висловлення, гармонійним поєднанням музичної та хореографічної партитур, синтетичністю дії.

Ще один балетом, що отримав свою інтерпретацію вже в часи сьогодення та став мистецькою рефлексією на виклики війни, вважаємо виставу «Сойчине крило». Перша версія цього балету створена М. Трегубовим на музику А. Кос-Анатольського у 60-х рр. XX ст. [10]. Балетмейстер інсценізував однойменний твір І. Франка, намагаючись ретранслювати модерністські течії, що панували у суспільстві. Специфіка твору М. Трегубова – психологічний реалізм, який віддзеркалює тріаду герой-вчинок-реакція, в поєднанні зі збереженням національного характеру та колориту. Особливості сюжету новели І. Франка унеможливили створення балету на основі виключно гуцульської танцювальної традиції. Специфіка інтерпретації гуцульського танцювального фольклору полягає у домінанті коломийкових лейтмотивів (колова композиційна побудова, симетрія, повтори фраз), що обумовлюється органічним злиттям з музичною партитурою. Для М. Трегубова пріоритетним стало створення яскравої хореографічної партитури, в якій увиразнюється багатий колоритний фольклорний танець гуцулів, темперамент, традиційні карпатські візерунки. Ю. Станішевський характеризував першу частину балету так: «...На лісову галявину біля хатини лісника, що загубилася серед високих Карпат у синьо-рожевому тумані, немов легкокрила сойка, вилітала щаслива Мануся – Н. Слободян, яка в легкому граціозно-прозорому танці линула назустріч коханому – юному поету Массіно (О. Пospelов). Її варіація мінілася різноманітними гранями гуцульського хореографічного фольклору, органічно вплетеного в класичну танцювальну тканину» [10].

Новітня історія України, свідками і акторами якої ми є, створила сприятливі умови для відновлення цієї національної балетної вистави. Зауважимо, що відновлення «Сойчиного крила» – не лише прагматична потреба в урізноманітненні репертуару, а соціокультурна потреба національного самоствердження, виокремлення суто українського культурного продукту з подальшою демонстрацією його поза межами нашої держави. Аналізуючи цю виставу та обґрунтовуючи умови її повернення на професійну сцену, Б. Бондар зазначає, що «Сойчине крило» – історія про повернення до рідного дому та віднайдення втраченого щастя, яке завжди було поблизу [1; 177]. Свою балетмейстерську увагу на загальновідомий сюжет звернув Г. Ковтун, який вдруге інсценізував виставу на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей і юнацтва (прем'єра відбулась у 2023 р.). Автор додав до хореографічної партитури виразні засоби танцю modern та contemporary dance. Етномаркери вистави – гостинність, щира небайдужість до близької людини – втілюються у пластичних формах стилізованого народного танцю та сучасної хореографії. Балетмейстер Г. Ковтун використав досить авангардні сценічні прийоми, досить відверті сцени, що покликані посилити сприйняття сюжету. Стилізація гуцульського танцювального фольклору проведена шляхом значного збільшення амплітуди рухів, поєднанням з елементами сучасного популярного танцю, реконструкції основних форм рисунків і прийомів просторової композиції, збереження поз та положень у парах.

Відродження балету «Лілея» здійснене ще у 2003 році. Хоча, слід підкреслити, що на відміну від балетів «Тіні забутих предків» та «Сойчине крило», ця вистава була постійним репертуарним елементом театрів опери і балету України. Перша постановка хореографа Г. Березової відрізнялась гармонійним поєднанням народного та класичного танців у цілісний мистецький феномен. Вона не лише відтворювала вже накопичений досвід реалізації балетної вистави на національну тематику, але й стала концептуально новим видовищем для тогочасної професійної сцени. Хореографічна партитура відповідала соціокультурним тенденціям, які домінували у суспільстві [2; 183]. Тенденції до створення хореодраматизму та гармонійного поєднання народного й класичного танців продовжував В. Вронський. Його балетна вистава відрізнялась створенням поліфонічного виконання партій солістів та кордебалету, перенесенням лейтмотиву у хореографічну партитуру дивертисментних танців, що гармонізувало дії між собою. Передостанньою спробою стала вистава А. Шекери, яка була наднасиченою хореографічною виразністю: створене пластичне рішення вистави було основним засобом розвитку драматургії. І, хоча вистава й отримала неохвальні рецензії, вона продовжувала фундаментальні традиції створення національної балетної вистави. В. Ковтун був одним із перших українських балетмейстерів, який звернувся до відродження кращих зразків національної балетної вистави (прем'єра відбулась у 2003 р.). Спонукальним фактором у соціокультурному середовищі можна вважати активізацію комерційної діяльності творчих колективів, а також посилення процесів ствердження національної ідентичності, відчуття людської гідності, необхідності збереження та прославлення власних культурних традицій (що було пов'язано з подіями Помаранчевої революції в Україні у 2004 р.). Балет «Лілея» став знаковим; він ретранслював зміни у тогочасному суспільстві: втілював гуманізм, перемогу любові, піднесення національної свідомості й традиційної культури (що втілювалось в гармонійному поєднанні народного та класичного танців, розкритті образів виразними засобами традиційного хореографічного мистецтва, винайденні нових емоційно-виразних способів розвитку драматургії, глибоко психологічних виразних компонентах хореографічного тексту). Підкреслимо, що хореографічна партитура Лілеї сповнена ліризму, ніжності. Рухи витончені, помірно широкі (в хореографічному тексті В. Ковтуна дрібні рухи не

виступають лейтмотивом, на відміну від партитури Г. Березової), положення тулуба та робота рук створена в значній взаємодії з народними зразками. Хореографічна партитура Степана характеризується широким виконанням рухів, що втілює типові ознаки українського народного танцю Центрального регіону.

Сьогодні балет «Лілея» є репертуарною виставою Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької та Національної опери України ім. Т. Шевченка. На сцені Національної опери України реалізується балетмейстерський задум В. Ковтуна, а на сцені Львівського національного театру опери та балету представлений творчий доробок Г. Ісупова. Українські танці для кордебалету, створені Г. Ісуповим, відрізняються значнішою збереженістю національного характеру, в хореографічних партитурах Лілеї і Степана відчувається деяка домінанта класичного танцю, але саме через них автор ретранслював прагнення простого народу до свободи волі і духу.

Ще однією виставою, що сьогодні посідає почесне місце в репертуарах Національної опери України ім. Т. Шевченка, Дніпровського академічного театру опери та балету, є «Лісова пісня». Балетна вистава вперше презентована у 1946 році, чому передувало чимало років боротьби і страждань українського народу за часів Другої Світової війни. Балетна вистава почала створюватись ще до початку війни, але її презентація стала результатом мистецької рефлексії, ствердженням гуманізму та антропоцентризму, ретранслятором нових цінностей. Першим балетмейстером став С. Сергєєв. І, хоча згадок про хореографічні особливості балету С. Сергєєва залишилось досить небагато, можна засвідчити, що ідея реалізації сюжету Лесі Українки виявилась актуальною і відповідала вимогам часу. Романтичні тенденції, що інтерпретувались у виставі, отримали відгук у свідомості глядачів. Фундаментальною ж вважається вистава, створена В. Вронським та презентована у 1958 р. Соціокультурним стимулом до повернення на сцену цього зразка національної балетної вистави стало послаблення утисків із боку держави та поява можливості репрезентувати українську культуру та мистецтво на високій балетній сцені. Хореографія В. Вронського відрізнялась органічною взаємодією з музичною партитурою, поєднанням класичного та народного танців. Утім, слід підкреслити, що на відміну від інших балетних вистав на національну тематику, що сьогодні входять до репертуару державних театрів опери і балету, саме в «Лісовій пісні» провідна роль все ж таки надається виражальним засобам класичного танцю.

Дана тенденція обумовлена фантастичним сюжетом та містичними образами, які гармонійніше втілюються саме через рухи класичного танцю. Хореографічна концепція В. Вронського відрізнялась драматичною цілісністю та гармонійним поєднанням всіх складових компонентів вистави. Народні елементи використовувались для хореографічної характеристики Килини, матері Лукаша, мешканців села. Танцювальний канон народних танців Західного регіону України інтерпретовано у масових танцювальних сценах другої дії. Основні рухи («чосанки», «тропітки», «голубці») поєднано з класичним танцем як додаткової виразної характеристики образів. В. Вронський також зміг відновити втрачені сцени, яких не було у виставі С. Сергєєва. Відтак, до вистави повернулась сцена весілля, яка дуже чітко зберігала традиції українського побуту. До цієї вистави, кожний в свій період, звертались Н. Скорульська, В. Ковтун, В. Литвинов. Хореографія В. Ковтуна та В. Литвинова відрізняється появою емоційно виразніших танцювальних елементів, що відповідають реалістичним покликам сучасності, пантоміма у виставі майже повністю перевтілена у драматично-виправданий сценічний рух, а танцювальна характеристика героїв побудована на прийомах психологізації портрету.

Аналізуючи періодизацію повернення до постановки «Лісової пісні», можна зазначити, що хореавтори прагнули до відновлення національної культурної спадщини і звертались до нетлінних зразків української художньої культури як до основи драматичної дії.

У Дніпровському академічному театрі опери та балету «Лісова пісня» поставлена балетмейстерами З. Кавац та А. Литвиновим. Хореографічна партитура хоч і зберігає основу, створену В. Вронським, проте має осучаснені нюанси, продиктовані потребами часу. Цікаво зазначити, що інтерпретований народний танець у виставі дещо суперечить стилізованим українським костюмам

Висновки. Серед особливостей відродження кращих зразків національних балетних вистав слід підкреслити пріоритетність у збереженні темпераменту, духу, традицій та волі українського народу. Вистави, незважаючи на сюжет, виступали засобом ретрансляції та збереження традиційної української культури і елементом творення національного самоусвідомлення. Часто, процес відродження посилювався складними соціокультурними і політичними процесами, в контексті яких українцям доводилось і доводиться сьогодні обстоювати своє право на власну державність та незалежність. Відроджені балетні вистави відповідають глобалізаційним покликам, в них модернізовано засоби виразності, особливості розвитку драматичної дії узгоджуються з ціннісними орієнтирами сучасного суспільства. Кожна з окреслених балетних вистав так чи інакше ретранслює не лише загальнонаціональні мистецькі тенденції, але й репрезентує особистість автора, властиве йому світосприйняття, естетичні вподобання, етичні норми.

На сьогоднішній день існує ще чимало зразків національних балетних вистав, що можуть бути переосмисленими сучасними балетмейстерами та відродженими з урахуванням мистецьких тенденцій. Цей процес лишається важливим для підтримки динаміки мистецьких зв'язків між поколіннями, збереження художньої спадщини, укорінення кращих національних традицій у свідомості молоді.

Список використаної літератури

1. Бондар Б. Роль балетного мистецтва України в контексті формування світової танцювальної культури ХХІ століття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн., 2024. № 2. С. 175–180.
2. Дегтяр Д. Ознаки національного у балеті Галини Березової «Лілея». *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство»*, 2014. Вип. 15. С. 182–186.
3. Зінченко В. Український балет доби державної незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис... д-ра філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2024. 19 с.
4. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12 (88). С. 84–87.
5. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*, 2019. Т. 2. № 2. С. 149–157.
6. Mostova I., Yanyina-Ledovska Ye., Semenova N. An analysis of a choreographic work: fundamental and innovative methodology. *Amazonia Investiga*. 2022. № 11.49. P. 277–284.
7. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Мистецтво»*, 2012. Вип. 11. С. 267–275.
8. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис... канд. миств. : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.
9. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
10. Чурпіта Т. Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*, 2018. № 1. С. 6–16.
11. За хвилину до... Балет «Тіні забутих предків» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NhPzRVJregw> (дата звернення: 04.11.2024).

References

1. Bondar B. Rol baletnoho mystetstva Ukrainy v konteksti formuvannia svitovoi tantsiuvalnoi kultury XXI stolittia [The Role of Ballet Art in Ukraine in the Context of the Formation of World Dance Culture of the XXI Century]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 2024. № 2. P. 175–180 [in Ukrainian].
2. Dehtiar D. Oznaky natsionalnoho u baleti Halyny Berezovoi «Lileia» [Signs of the national ballet in Galina Bere-zova's ballet «Lileia»]. *Bulletin of Lviv University. Art history series*, 2014. vol. 15. P. 182–186 [in Ukrainian].
3. Zinchenko V. Ukrainskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfika [Ukrainian ballet of the independence era: development trends, genre and intonation specificity] (PhD Thesis). Kyiv, 2024 [in Ukrainian].
4. Klymchuk I. Ukrainska natsionalna baletna vystava v ursr v optytsi sotsrealizmu [Ukrainian national ballet performance in the Ukrainian SSR in the optics of socialist realism]. *A young scientist*. 2020. № 12 (88), P. 84–87 [in Ukrainian].
5. Korol A. Ukrainski balety yak etnomarkery [Ukrainian ballets as ethnomarkers.]. *Dance studies*, 2019. Vol. 2, no. 2. P. 149–157 [in Ukrainian].
6. Mostova I., Yanyina-Ledovska Ye., Semenova N. An analysis of a choreographic work: fundamental and innovative methodology. *Amazonia Investiga*. 2022. №11. 49. P. 277–284 [in English].
7. Petryk O. Baletnyi teatr Ukrainy u sotsiokulturnii sytuatsii sohodennia [Ballet Theatre of Ukraine in the socio-cultural situation of today]. *Bulletin of Lviv. University. Art history series*, vol. 11. P. 267–275 [in Ukrainian].
8. Semenova N. Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi KhKh – pochatku KhKhI stolit [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the XX – early XXI centuries] (PhD Thesis). Kharkiv, 2019 [in Ukrainian].
9. Stanishevskiy Yu. (2003) Baletnyi teatr Ukrainy : 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
10. Churpita T. Ne narodnyi, ale zasluzhenyi: malovidomi storinky tvorchoi biohrafii Mykoly Trehubova [Not people's, but honored: little-known pages of Mykola Tregubov's creative biography]. *Dance studies*, 2018. 1. P. 6–16 [in Ukrainian].
11. A minute before... Ballet «Shadows of forgotten ancestors». Retrieved from: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/sojchynekrylo/> [in Ukrainian].

REVIVAL OF THE BEST EXAMPLES OF NATIONAL BALLET PERFORMANCE : CULTURAL INFLUENCES

Bragina Tetiana – Candidate of Philosophical Sciences, associate professor, associate professor of the department of folk choreography, Kharkiv state academy of culture, Kharkiv,
Kurdupova Olena – Senior lecturer, Kharkiv state academy of culture, Kharkiv,
Degtyar Larysa – Senior lecturer, Kharkiv state academy of culture, Kharkiv,

The article analyses the peculiarities of the revival of the best examples of national ballet performances in the context of strengthening the processes of identity assertion in the context of the Ukrainian people's struggle for independence. The specifics of the development of ballet art in modern Ukraine in the context of intensification of socio-cultural transformations (democratisation of values, modernisation of the information space, globalisation, national self-awareness, etc.) are determined. A comparative analysis of the compositional features (spatial construction of mezzanines, choreographic techniques, choreographic text, means of revealing artistic images) of the first stagings of ballet performances and their modern editions is carried out. The main artistic trends in the process of revival of national ballet performances («Lilea», «Forest Song», «Shadows of Forgotten Ancestors», «Jay's Wing») are comprehended; the vector of changes in the repertoires of opera and ballet theatres, drama theatres and musical comedy theatres is determined. Further prospects for the revival of ballet performances in Ukraine are identified, choreographic possibilities for further establishing the national ballet performance as one of the main elements in the process of national identity formation are revealed.

Key words: choreography, national ballet performance, national identity, cultural revival, choreographic activity.

UDC 792.8

REVIVAL OF THE BEST EXAMPLES OF NATIONAL BALLET PERFORMANCE : CULTURAL INFLUENCES

Bragina Tetiana Mykhailivna – Candidate of philosophy, associate professor, associate professor of the department of folk choreography, Kharkiv state academy of culture, Kharkiv,
Kurdupova Olena Mykolaivna – Senior lecturer, Kharkiv state academy of culture, Kharkiv,
Degtyar Larysa Pavlivna – Senior lecturer, Kharkiv state academy of culture, Kharkiv,

The purpose of the article is to determine the specifics of the influence of socio-cultural factors on the intensification of the process of revival of national ballet performance in the modern conditions.

The methodological basis of the research are scientific works by Bondar B., Dehtiar D., Zinchenko V., Klymchuk I., Korol A., Mostova I., Yanyina-Ledovska Ye., Semenova N., Stanishevskiy Yu., Churpita.

The results. Among the peculiarities of the revival of the best examples of national ballet performances, one should emphasise the priority of preserving the temperament, spirit, traditions and will of the Ukrainian people. The performances, regardless of the plot, served as a means of retransmitting and preserving traditional Ukrainian culture and as an element of creating national identity. Often, the revival process was intensified by complex socio-cultural and political processes in the context of which Ukrainians had to defend their right to their own statehood and independence. The revived ballet performances meet the globalisation calls, they have modernised the means of expression, and the peculiarities of the development of dramatic action are in line with the value orientations of modern society. Each of these ballet performances reflects not only national artistic trends, but also the personality of the author, his or her subjective worldview, aesthetic preferences, and ethical norms. There are still many examples of national ballet performances that can be reinterpreted by contemporary choreographers and revived in the light of artistic trends. This process remains important for maintaining artistic ties between generations, preserving artistic heritage, and rooting the national in the minds of young people.

The novelty of this study is that for the first time the peculiarities of revival of the best examples of national ballet performances in the context of strengthening the processes of identity assertion in the context of the Ukrainian people's struggle for independence are analysed.

Practical significance is the possibility of using the results of the research in further scientific studies, as well as in the practical work of choreographers.

Key words: choreography, national ballet performance, national identity, cultural revival, choreographic activity.

Надійшла до редакції 15.11.2024 р.

УДК 130.2 + 78.087.68

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ : ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖИТТЯ МІТУ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ЖАНРУ ШЕДРІВКИ)

Ганна Кухарик – педагог циклової комісії викладачів хорового диригування,
КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, Луцьк
<https://orcid.org/0009-0001-3952-304X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.861>
hkukharyk@lpc.ukr.education

Обґрунтовується модель художньої реалізації архетипу Переродження у житті міту в хоровій музиці другої пол. XX – поч. XXI століть на прикладі жанру шедрівки. Поданий аналіз окремих творів (Л. Дичко, А. Авдієвського, М. Шведа), які є промовистими ілюстраціями різних граней архетипу Переродження у трактуванні К. Г. Юнга. Стверджується, що архетип Переродження реалізується в хоровій шедрівці через звернення до прадавніх, первинно-релігійних витоків, що твориться як оригінальними – фольклорними музично-поетичними формулами, так і сучасним авторським відтворенням семантики зустрічі нового року як нового життя. Представлено твори, в яких утілено різні форми юнгівського архетипу Переродження: метемпсихоз, відродження, трансформацію особистості, непряме переродження.

Ключові слова: міт, архетип Переродження, українська хорова музика, шедрівка.

Постановка проблеми. Розуміння міту як архетипізованого тексту культури, дуальність «мітологія» – «культура» знайшли достатньо широке висвітлення у сучасній українській гуманітаристиці, попередній аналіз чого дав можливість вирізнити певні ідеї, цікаві у контексті представленого дискурсу, присвяченого проблемі художньої реалізації архетипу Переродження крізь призму життя міту.

Міт є скарбницею моделей для національного мислення і поведінки, сформованих з архетипів і міфологем, в яких закодовані одвічні сенси. Одним із таких архетипів є Переродження, що розмаїтим чином реалізується в різних етнічних світоглядних картинах, зокрема – українській. Аналіз календарно-обрядового фольклору у контексті річного циклу показує, що найбільш яскраво Переродження проявляється у концепціях свят, приурочених до чотирьох головних астрономічних явищ, – його різні грані його сенсу вбачаються у різдвяній (зимове сонцестояння, Коляда), великодній (весняне рівнодення, Ярило), купальській (літнє сонцестояння, Купало) та осінній (осіннє рівнодення, Світовид та Овсень) первинно-релігійній семантиці. Протягом тисячоліть панування християнської традиції більшість прадавніх сенсів, передусім зимового і весняного свят як символів початку року, було адаптовано у нових концепціях, що, в результаті, дало приклади релігійного дуалізму, найбільш яскраво притаманного для східного варіанту християнства, та відобразилося у чисельних прикладах музичного фольклору.

У сучасну добу життя міту про Переродження різні семантичні площини вказаного архетипу зреалізувалося в низці музичних творів академічної традиції. Наприклад, мітологічний символ кола річного Переродження втілений у кантаті «Чотири пори року» та «Сонячне коло» Л. Дичко та ін., весняна звичаєвість показана у «Веснянках» М. Лисенка, опері «Зима і весна» Л. Дичко, кантаті «Весна» М. Скорика, ініціація в купальському обряді показана у фольк-операх «Ятранські ігри» І. Шамо та «Цвіт папороті» («Купало») Є. Станковича, хорі «Купайло» В. Тиможинського, образ Світовиди як символ повноти буття – в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського та ін. Найбільше розповсюдження отримали жанри колядки і щедрівки з символікою народження нового Сонця – Ісуса Христа та весняним, а згодом – зимовим щедруванням на новий багатий рік, широко представлені в українській хоровій музиці у вигляді хорових обробок та авторських творів. Таким чином, постала проблема осмислення первинних сенсів, пов'язаних із реалізацією архетипу Переродження у житті міту, на вказаному музичному матеріалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Задекларована проблематики потребувала створення вагомої джерельної бази, ключовими аспектами якої стали поняття «міт» та «архетип Переродження». Насамперед, вирізнімо дослідження «Сакральний театр у генезі театральних систем» О. Клековкіна [6], в якому, у проєкції на мистецтво, окреслюється співвідношення поняття «архетип» з «амплуа», «герой», «персонаж», «актант» і деякими іншими, які, на думку вченого, кореспондують із юнгівським архетипом та являють собою клас понять, які в одну велику функцію об'єднують різні ролі, як, наприклад, союзник, суперник та ін. [7; 102]. Із інших наукових розвідок українських учених вирізнімо наступні ідеї: міт має аналогії з музикою, є основою її формування та розвитку, у свою чергу музика є засобом вираження і трансформації міту, а в єдиній цілості, у взаємозв'язку і єдності вони трактуються як засадничі компоненти культури, сприяють її постійним динамічним трансформаціям і збагаченням (О. Колесник [8]). Міт і музика є фундаментальною знаковою системою, що має силу суттєвості та маніпулятивного

© Кухарик Г., 2024

впливу, основу на контрасті архетипових опозицій, варіативній повторювальності архетипу-зразка і безпосередності та універсальності звернення до емоцій, а відтак – зумовлює свідомість, мислення, світогляд, цінності людини та суспільства (О. Рочняк) [10]. Це також ідея про дворівневу структуру колективного несвідомого, яке є континуумом із точками відліку «універсальне» та «етнічно-специфічне» (Ю. Мединська [9]) та ін.

Теорія міту в її окремих гранях знайшла відображення в українському музикознавстві. Так, в одній з найбільш показових праць із цієї точки зору – дослідженні О. Рощенко [11], – міт трактується як «система заповнених архетипів», що виконують три головні функції, а саме трансцендентну, медиативну і сакралізуючу, що демонструється на прикладі музичної творчості епохи романтизму. Структура міту бачиться як така, в якій принцип будови світового дерева поєднаний з спіралеподібністю. У цій структурі є три шари, в яких функціонують відповідні структури: архетипи як «передбуття» змістообразів міту – у нижньому прошарку, мітеми в їхньому розвитку як «буття» змістообразів – у центральному, мітологемами як «інобуття прототипів» – у вищому [11; 6]. Цікавим і потрібним у контексті нашого дослідження є пояснення авторкою сутності понять «архетип» та «мітологема». Архетип трактується як «роз-горнутий» образ, в якому зосереджена початкова фаза становлення першої ідеї. Натомість мітологема називається одиницею міту, його символічною структурою, вона є ідеєю, «з-горнутим образом» або «змістообразом» зі з-горнутою семантикою, «абсолютною парадигмою», ім'я якої ототожнене з її функцією та яка

забезпечує зв'язок міту зі сферами його подальшого побутування, у тому числі мистецтвом, а відтак – «фіксує» кінцеву фазу у житті першої ідеї [11; 6].

Серед інших праць, присвячених певним аспектам відображення мітології в музиці, вирізнямо дослідження Н. Гречухи, в якому на основі аналізу хорової спадщини Л. Дичко та Ю. Алжнева обґрунтовано явище неомітологізму крізь призму художньо-стилістичного бачення. Наукове опрацювання хорових творів неомітологічного змісту пропонується здійснювати за їхніми структурно-семантичними рівнями, серед яких називаються програмний, образний, жанровий, композиційно-драматургічний і музично-виражальний [1]. Ці структурно-семантичні рівні та особливості відображення на них мітологічного змісту є основою аналізу втілення архетипного мислення в музиці. Ідеї, дотичні до вказаних, висувуються у праці Х. Казимирів [4] та ін.

Проблема архетипного мислення підіймалася в українському музикознавстві у працях М. Севериної [12], В. Драганчук-Кашаюк [2, 3, 5] та інших вчених, чії ідеї безпосередньо вплинули на підхід до аналізу музичних творів у даному дослідженні.

Мета статті – обґрунтувати модель художньої реалізації архетипу Переродження у житті міту в хоровій музиці другої пол. XX – поч. XXI століть на прикладі жанру щедрівки.

Виклад основного матеріалу. Аналіз основних джерел із проблематики статті показав, що буття міту протікає між трьома головними координатами – архетипом, мітемою і мітологом, де у першій координаті подається найбільш узагальнене, схематичне трактування ідеї, в останній – її розвиток у різноманітних мітологіях, релігіях, мистецтвах тощо.

Одним із важливих елементів світового міту є архетип Переродження. Звернення до теорії колективного безсвідомого К. Г. Юнга, стрижнем якої є поняття архетипу, дало можливість трактування цього явища наступним чином: «це пояснювальний опис платонівського *εἶδος*... таке означення... коли йдеться про колективно-несвідомі змісти, окреслює прадавні або, точніше кажучи, первісні типи, тобто споконвічні загальні образи» [14; 13]. Апелюючи до первісної людини, К. Г. Юнг, по суті, протрактував архетипи як «психологічні інстинкти», які передаються спадково поряд з інстинктами біологічними, як *закладену природою програму психологічної реакції* (на противагу домінуючій свого часу теорії *tabula rasa*) та, відповідно, подальших дій людини у тій чи іншій ситуації.

К. Г. Юнг розглядав дві групи таких явищ колективного мислення: до першої належать архетипи індивідуалізації, що складають взаємодоповнюючі пари протилежностей – це *Персона і Тінь*, *Анімус і Аніма*, *Самість і Бог*; *другу групу складають архетипи трансформації*, вони пов'язуються із шляхами і засобами такої трансформації, до яких належить і Переродження.

Відповідно до теорії К. Г. Юнга, вказаний архетип має п'ять основних форм, кожна з яких є вищою відносно попередньої: метемпсихоз або «переселення душ», коли життя проходить лише раз через різні тілесні існування; реінкарнація, коли при перевтіленні зберігається особистість, що має доступ до пам'яті; воскресіння, що передбачає відновлення людського тіла після смерті з можливістю воскресіння духовного тіла; відродження – індивідуальне оновлення, зцілення та виправлення в рамках власного життя, або трансформація (трансмутація) особистості; непряме переродження, що відбувається тоді, коли особа бере участь у певному зовнішньому процесі перетворення або є його свідком певного перевтілення (наприклад, під час релігійного обряду) [15].

Отож, які «психологічні інстинкти» – тобто, яка сутність архетипу Переродження, – закладена у щедрівках, що функціонують у сучасній українській хоровій музиці? Для відповіді на це питання на даному етапі дослідження звернемося до вибраних творів із метою виявлення основних семантичних і стилістичних рис втілення архетипу Переродження, що певним чином розвивається у процесі життя міту, а в результаті – й визначення моделі функціонування вказаного архетипу у хоровому жанрі щедрівки.

Проаналізувавши чисельні приклади реалізації жанру щедрівки у хоровій творчості українських композиторів другої пол. XX – поч. XXI століть, у даному контексті запропонуємо розглянути окремі твори, які, на нашу думку, є промовистими ілюстраціями різних граней архетипу Переродження у трактуванні К. Г. Юнга.

Одним із перших яскравих творів вказаного жанру, що розвиває традицію «нової фольклорної хвилі» як у змістовому, так і стилістичному аспектах, є «*Щедрівка*» Л. Дичко на поетичний текст С. Жупанина з кантати «*Барвінок*» (1980 р.) для дитячого хору та симфонічного оркестру. Увесь цикл продовжує жанрову лінію дитячих кантат, започатковану у творах «*Сонячне коло*» на вірші Д. Чередниченка (1975 р.), «*Здрастуй, новий добрий день*» (1976 р.) та «*Весна*» (1976 р.) на вірші Є. Авдієнка. У вказаній «*Щедрівці*» співставляються різнохарактерні і різностильові епізоди, що у сукупності формують яскраве дійство. Це поліфонізовані епізоди на *motomando* у крайніх розділах форми (інтродукція і кода), що містять секундові «*нанизування*» звуків за звукорядом *Fis-dur* у розширеній тональності *fis-moll*, що, у результаті, утворюють кластерний ефект; ліричні перша частина і реприза, виконані у наближеному до академічної манери співі;

контрастна середня частина із яскравими хоровими вигуками у манері народній. У поетичному тексті «Ой, дзвенить щедрівка, не вгавас: / “Хай життя веселками розквітає”. Ой! / Я несу щедрівку у будинки, / сіно-вію жито із торбинки...» головний акцент кладеться на створення відчуття неабиякої радості, що охоплює від розуміння того, що відбулося *Переродження природи*, і знову, як і кожної весни, можна сіяти жито, від чого «навколо радістю світ повніє». Таким чином, оригінальні поетичний і музичний тексти є прикладом активного життя міту про весняне Переродження та щедрування-засівання у XX ст., коли прадавній хліборобський сенс набуває нового звучання – засівання жита для «проростання» радості. Відтак, у даному творі можемо констатувати втілення архетипу Переродження як *метемпсихозу* на природному рівні та *відродження* – наповнення радістю (нагадаємо, саме радість серця є ключовим чинником для відкриття у собі Божественного, відповідно до філософії Г. Сковороди [13] та ін.) – на рівні людської особистості.

Інший підхід до відображення архетипу Переродження вбачаємо у «дівочій» *щедрівці* «Павочка ходить» в обробці А. Авдієвського, що стала однією з візитівок Хору ім. Г. Верьовки, поряд із такими творами митця, як «Привітальна хоровадна», «Колискова», «Місяць ясенесенький», «Діброва зелена», «Реве та стогне Дніпр широкий» та ін. Твір побудований на контрасті у декількох сферах: співставляються жіночий сольний і мішаний хоровий виклади, кантиленний тематизм у заспівах, де оповідається про павочку – дівоньку, та такий, що ґрунтується на кадансуванні, – у приспіві «Щедрий вечір добрим людям» у тональності f-moll. Головними чинниками створення фемінної образності є соло сопрано – його семантика, тембральність, а також розвиток мелодичної лінії у заспіві. Остання виростає із висхідної квінти від тоніки, вершина якої підкреслюється ввідним тоном (#IV ступінь) та поступовим, хвилеподібним сходженням донизу, з використанням діатонічного IV ступеня, що створює ефект альтераційного колориту. Вказане вище кадансування на щедруванні (багаторазове ритмізоване розв'язання II ступеня у I) нагадує про прадавню традицію бажання усіх щедрот навесні, коли «павочка ходить...», а за нею – «красна дівонька», яка «віночки плете». Отож, у поетичному тексті алегоричним чином показано видозміни у житті дівчини – жінки – «красної дівоньки», пов'язані, власне, з її фемінним розвитком: Павочка «пір'ячко губить», «...збирає, в рукав ховає», згодом «із рукава бере, віночки плете», і в результаті – несе їх у танок, що символізує подружнє життя. Таким чином, у творі втілено форму *трансформації особистості* як однієї з форм архетипу Переродження.

І нарешті, повернемося до традиційного «Щедрика», який у варіанті обробки М. Леонтовича отримав подальші чисельні інтерпретації. Для прикладу – «Щедрик» М. Шведа (2003 р.) для мішаного хору і симфонічного оркестру, в якому втілено повернення до прадавньої традиції щедрування крізь призму сучасного музичного мислення.

М. Швед створює композицію, головною ідеєю якої є щедрування як заклинання, яка розвивається протягом низки епізодів, наскрізною рисою яких є кластерність й алеаторичність.

Розглянемо основні риси хорових епізодів. У вступному на *motomando* окремі хорові партії «нанизують» витримані звуки низхідної тетрахордової послідовності «e-d-c-h», створюючи явище кластеру; після оркестрового епізоду мішаний хор виголошує основну тему, яка складається з двох мотивів на слова «Щедрик, щедрик, щедрівочка, прилетіла ластівочка...», які нашаровуються один на одного, при цьому кластерним чином затримується кожен звук: «g-fis-e», «e-d-c», що в кульмінації «...щебетати “Вийди, вийди, господарю”...» розширюється на алеаторично повторювані мотиви «h-a-g» у сопрано, «g-fis-e» в альтів, «cis-h-a» у тенорів, «g-a-h» у басів; фінальний епізод, в якому застосовується поєднання театральних ефектів (плескання у долоні, щедрувальні вигуки) та кластерів на *motomando* початкового мотиву, що у подальшому надається до трансформацій (зокрема в діапазоні зменшеної квінти), на поступених ходах широкого діапазону, сформованих із трихордів, та ін., що завершується витриманим у *divisi* альтів та сопрано співзвуччям концептуальним для даного твору кластерним співзвуччям «e-fis-g». Загалом, М. Швед створив надзвичайно енергетичну, ефектну композицію, що змушує слухача відчувати первинно-релігійні витоки щедрування на новий багатий рік шляхом входження у ритуал, через відчуття себе його учасником, що дає підстави стверджувати про форму *непрямого переродження* відповідно до ієрархії К. Г. Юнга.

Висновок. Архетип Переродження є постійною складовою календарно-обрядового циклу життя міту, зреалізований у чисельних фольклорних й академічних мистецьких творах. Аналіз жанру щедрівки у хоровій творчості українських композиторів другої пол. XX – поч. XXI ст. виявив основні семантичні і стилістичні риси, притаманні для вказаного архетипу, головна з яких – звернення до прадавніх, первинно-релігійних витоків, що твориться як оригінальними – фольклорними музично-поетичними формулами, так і сучасним авторським відтворенням семантики зустрічі нового року як нового життя. У статті представлено твори, в яких утілено різні форми юнгівського архетипу Переродження: метемпсихоз, відродження, трансформацію особистості, непряме переродження.

Проведений науковий пошук також показав, що воскресіння, як форма юнгівського архетипу

Переродження, у свідомості сучасної людини пов'язується з воскресінням Христа, що є перспективною темою для майбутніх досліджень.

Список використаної літератури

1. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років XX ст. : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
2. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015*. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 65–74. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9394> (01.07.2024).
3. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (35). С. 5–13. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/16609> (03.07.2024).
4. Казимирів Х. Міфологема землі в українській професійній музиці: історико-культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2018. 19 с.
5. Кашаюк В. Архетипи творчості Фридерика Шопена у художньому мисленні Лесі Українки. *Fine Art And Culture Studies*. Луцьк, 2023. № 2. С. 22–30. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4> (03.07.2024).
6. Клековкін О. Сакральний театр у генезі театральних систем : дис. ... д-ра миств. : 17.00.01:17.00.02. Київ, 2002. 346 с.
7. Клековкін О. *Theatrica: Лексикон*. Київ : Фенікс, 2012. 800 с. URL : http://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Klelovkin_THEATRICA_Lexicon.pdf (28.06.2024).
8. Колесник О. Міфопоетичне відтворення архетипу : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2002. 16 с.
9. Мединська Ю. Колективне несвідоме як глибинна детермінанта етнічного менталітету : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01. Одеса, 2004. 20 с.
10. Рочняк О. Міф та музика як структуротвірний компонент культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Сімферополь, 2008. 20 с.
11. Рощенко О. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Київ, 2006. 33 с.
12. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККиМ, 2013. 299 с.
13. Сковорода Г. Буквар миру. Київ : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 320 с.
14. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
15. Jung C. G. *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* / Translated by R.F.C. Hull. London and New York : Taylor & Francis e-Library, 2004. 201 p.

References

1. Hrechukha N. Neomifolohichni tendentsii v khorovomu mystetstvi Ukrainy 80–90-kh rokiv 20 st. [Neomythological trends in the choral art of Ukraine in the 80 s and 90 s of the 20th century] : avtoref. dys. ... kand. Mystetstvovnav, 2007 : 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
2. Drahanchuk V. Arkhetyp Oslavlenoi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrainskoi ne-doli. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvovnavchoi nauky : Mystetski obrii 2015 [Actual problems of artistic practice and art science: Artistic horizons 2015]*. 7 (18). S. 65–74. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9394> (01.07.2024).
3. Drahanchuk V. Arkhetyp Moiseia u muzychnomu dyskursi: natsionalne v refleksiiakh universalizmu Ivana Franka. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii : Mystetstvovnavstvo*, 2016 [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art history]. # 2 (35). S. 5–13. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/16609> (03.07.2024) [in Ukrainian].
4. Kazymyryv Kh. Mifolohema zemli v ukrainskii profesiinii muzytsi: istoryko-kulturolohichniy aspekt [Mythology of the earth in Ukrainian professional music: historical and cultural aspect] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnav : 26.00.01. Kyiv, 2018 [in Ukrainian].
5. Kashaiuk V. Arkhetypy tvorchosti Fryderyka Shopena u khudozhnomu myslenni Lesi Ukrainky [Archetypes of Fryderyk Chopin's work in Lesya Ukrainka's artistic thinking]. *Fine Art And Culture Studies*, 2023. # 2. S. 22–30. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4> (03.07.2024) [in Ukrainian].
6. Klekovkin O. Sakralnyi teatr u henezi teatralnykh system [Sacred theater in the genesis of theater systems] : dys. ... dokt. mystetstvovnav. : 17.00.01:17.00.02. Kyiv, 2002 [in Ukrainian].
7. Klekovkin O. *Theatrica: Leksykon* [Theatrica : Lexicon]. Kyiv, 2012. URL : http://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Klelovkin_THEATRICA_Lexicon.pdf (28.06.2024) [in Ukrainian].
8. Kolesnyk O. Mifopoetychne vidtvorennia arkhetypu [Mythopoetic reproduction of the archetype] : avtoref. dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.08. Kyiv, 2002 [in Ukrainian].
9. Medynska Yu. Kolektyvne nesvidome yak hlybyinna determinanta etnichnoho mentalitetu [Collective unconscious as a deep determinant of ethnic mentality] : avtoref. dys. ... kand. psykhol. nauk : 19.00.01. Odessa, 2004 [in Ukrainian].
10. Rochniak O. (2008). Mif ta muzyka yak strukturotvirnyi komponent kultury [Myth and music as a structural component of culture] : avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk : 09.00.04 [in Ukrainian].
11. Roshchenko O. (2006). Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu [The dialectic of mythologeme and the new mythology of musical romanticism] : avtoref. dys. ... d-ra mystetstvovnav. : 17.00.03

12. Severynova M. Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Archetypes in culture in the projection on the creativity of modern Ukrainian composers]. Kyiv, 2013 [in Ukrainian].
13. Skovoroda H. Bukvar myru [Primer of peace]. Kyiv, 2015 [in Ukrainian].
14. Yung K. G. Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious]. Lviv, 2018 [in Ukrainian].
15. Jung C. G. Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster / Translated by R.F.C. Hull. London and New York, 2004.

ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE REBIRTH ARCHETYPE : A LOOK THROUGH THE PRISM OF MYTH'S LIFE (ON THE EXAMPLE OF THE CHORAL SCHEDRIVKA GENRE)

Kukharyk Hanna – teacher at the cycle committee of choral conducting teachers, Communal institution of higher education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council

The model of the artistic realization of the archetype of Rebirth in the life of the myth in choral music of the second half of the 20 th and the beginning of the 21 st centuries is substantiated, using the example of the shchedrivka genre. The analysis of individual works (L. Dychko, A. Avdievskyi, M. Shved) is presented, which are eloquent illustrations of various aspects of the Rebirth archetype in the K. G. Jung's interpretation.

It is argued that the Rebirth archetype is realized in choral generosity through an appeal to ancient, primary religious origins, which is created both by original folkloric musical and poetic formulas, and by a modern author's reproduction of the semantics of the meeting of the new year as a new life. The article presents works in which various forms of the Jungian Rebirth archetype are embodied: metempsychosis, rebirth, personality transformation, indirect rebirth.

Key words: myth, Rebirth archetype, Ukrainian choral music, shchedrivka.

UDC 130.2 + 78.087.68

ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE REBIRTH ARCHETYPE: A LOOK THROUGH THE PRISM OF MYTH'S LIFE (ON THE EXAMPLE OF THE CHORAL SCHEDRIVKA GENRE)

Kukharyk Hanna – teacher at the cycle committee of choral conducting teachers, Communal institution of higher education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council, Lutsk

The purpose of the article: to substantiate the model of the artistic implementation of the Rebirth archetype in the life of the myth in the choral music of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries, using the example of the shchedrivka genre.

Research methodology. Fifteen important studies related to the specified topic were considered, which can be grouped as follows: 1) research into the nature and modern implementation of the myth; 2) interpretation of the Rebirth archetype in the K. G. Yung theory; 3) an explanation of the positions outlined above in Ukrainian musicology.

The results. The Rebirth archetype is a constant component of the calendar-ritual life cycle of the myth, realized in numerous folklore and academic works of art. The analysis of the genre of charity in the choral work of Ukrainian composers of the second half of the 20 th – the beginning of the 21 st centuries revealed the main semantic and stylistic features inherent in the specified archetype, the main of which is an appeal to ancient, primary religious origins, which is created as original – folklore musical and poetic formulas, as well as modern author's reproduction of the semantics of meeting the new year as a new life. The article presented works in which various forms of the Jungian Rebirth archetype were embodied: metempsychosis, rebirth, personality transformation, indirect rebirth.

The conducted scientific research also showed that the resurrection, as a form of the Jungian archetype of Rebirth, in the consciousness of modern man is connected with the resurrection of Christ, which is a promising topic for future research.

Novelty. The novelty of this study lies in outlining the scientific panorama of the mentality concepts and identity in their projection on the musical art and in the correlation of their meanings from a musicological point of view.

The practical significance. The results of this article may encourage future researchers of Ukrainian music to study current topics in this scientific field.

Key words: myth, Rebirth archetype, Ukrainian choral music, generous.

Надійшла до редакції 12.07.2024 р.

УДК 930.85:75

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ : ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

Володимир Ропецький – доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри графіки та мистецтва книги, Національний університет «Львівська політехніка», Львів
<https://orcid.org/0000-0001-5700-8781>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.862>
vropetsky@gmail.com

Наталія Золотарчук – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Університет Короля Данила, Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0002-7503-9036>
nataliia.zolotarchuk@ukd.edu.ua

Наталія Столярчук – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк
<https://orcid.org/0000-0003-4331-7051>
natalia100lyarchyk@gmail.com

Дослідженню феномен прояву національної ідентичності у контексті сучасного українського образотворчого мистецтва на прикладі творчості Ольги Гайдамаки та Олега Шупляка. В основі дослідження лежить аналіз того як традиційні українські мотиви та образи трансформуються сучасними митцями, створюючи нові форми вираження національної свідомості, особливо в умовах російсько-української війни.

Національна ідентичність є одним із ключових чинників, що впливають на розвиток сучасного українського мистецтва. Традиційні образи й символи, з одного боку, слугують міцним фундаментом для художньої творчості, а з іншого – стають об'єктом нових інтерпретацій та експериментів. Простежується історико-культурний зв'язок між ідейними візіями доби бароко та сьогоденням, що помітно в актуалізації образу Г. Сковороди та його філософсько-естетичних ідей та поглядів, що втілила у своїй творчості О. Гайдамака. Вона також активно популяризує через свою творчість українські традиційні строї та жіночі й міфологічні образи. О. Шупляк актуалізував сюжети та образи міфології, адаптувавши їх до реалій російсько-української війни та створив низку оригінальних мистецьких творів, у яких у візуальній формі зафіксовані історико-культурні традиції українського народу.

Сучасні українські митці активно використовують можливості сучасного мистецтва для вираження своєї національної ідентичності, створюючи оригінальні та актуальні твори.

Ключові слова: бароко, міфологія, народна творчість, національна ідентичність, образотворче мистецтво, Олег Шупляк, Ольга Гайдамака.

Актуальність теми. Як зазначено в інформаційно-аналітичних матеріалах «Основні засади та шляхи формування спільної ідентичності громадян України», «...ідентичність громадян України продовжує формуватися у напрямі усвідомлення себе як окремої спільноти, політичної нації, яка має власну країну, історію, мову, культуру, спільне (за основними цілями) бачення майбутнього, веде збройну боротьбу проти агресора за право на реалізацію свого вибору. Найбільш значущим індикатором процесу є вищий рівень патріотизму, загальнонаціональної та української соціокультурної самоідентифікації, більш оптимістичні оцінки молодшими категоріями респондентів перспектив розвитку України» [22; 3]. Важливість усвідомлення національної ідентичності, її стрижневої основи стійкості нації в умовах російсько-української війни можемо простежити на прикладі сучасного українського образотворчого мистецтва. Митці у своїх творах відобразили як вплив традицій на художню інтерпретацію сенсу національної ідентичності так і використовують для цього інноваційні форми виразності ідей та сенсів у візуальних образах.

Самобутність української культури, національні особливості розвитку її духовних та матеріальних складових, що відображали аксіологічне ядро національної ідентичності, ідей, пам'яті, ментальності – все це бачимо ще у творчості Т. Шевченка «як фундатора національно орієнтованого мистецтва та його жанрової специфіки» [31; 3]. Цю мистецьку естафету підхопили представники українського модернізму, авангарду, митці-шістдесятники та художники періоду відновлення незалежності України з 1991 р. Зокрема, в українському авангардному мистецтві яскраво увиразнені питомо українські особливості традиції – «колір», «простір», «гумор» [13; 93].

Огляд останніх публікацій. Окреслена проблематика має розлогу інформаційну базу. Т. Касьян розглянула питання ролі мистецтва у контексті формування національної ідентичності, акцентувавши увагу

© Ропецький В., Золотарчук Н., Столярчук Н., 2024

на її етнічній та громадянській складових [11]. Компаративний аналіз презентативності національної ідентичності й культурної спадщини в образотворчому мистецтві країн Балтії та України здійснила А. Дяченко [6]. О. Ліщинська простежила культуротворчий потенціал необароко як вияв національно-культурної ідентичності у візуальній культурі, стверджуючи тезу про національну «прикметність і співзвучність української духовності з бароковою свідомістю» [13; 91]. Є. Павліченко вивчав «проблеми візуальної репрезентації національної ідентичності в межах культурологічного дослідження» [23; 59].

Проблематика співвідношення традицій та новацій в культурі та, зокрема, образотворчому мистецтві, стали предметом дослідницької уваги В. Бистрякової, А. Осадчої, О. Пільгук [2], А. Пасічного [24]. Українське образотворче мистецтво крізь призму етнозбереження та націєтворення вивчала Н. Авер'янова. Дослідниця провела історичну ретроспективу впливу мистецьких стилів в образотворчому мистецтві на історико-культурний розвиток українського народу, наголосивши на його особливій актуальності на межі XIX-XX ст., коли «митці все частіше зверталися до своїх історичних коренів, художніх традицій, в яких вбачали підґрунтя і для подальшого розвитку національного стилю в українському мистецтві» [1; 20].

Для нашого дослідження також важливою є стаття О. Бичков'як «Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення», у якій науковиця розглянула основні

складники українського менталітету та їх вплив на наше сьогодення. Зокрема, зосередилася на архетипі Матері-Богородиці, а також порівняла ментальні особливості українців та росіян [3].

Мета статті полягає у висвітленні впливу національної ідентичності на сюжети та смислове наповнення творів сучасного образотворчого мистецтва на прикладі творчості О. Гайдамаки та О. Шупляка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиції та інновації – фундаментальні складові не лише в культурі окремих країн, а й світовій культурі загалом. Їхнє сутнісне значення проявляється на кожному етапі історико-культурного процесу. Проблема співвідношення традицій та інновацій особливо актуальна в сучасних умовах стрімкого науково-технічного розвитку, в якому домінують інновації. Проте культурна спадщина – звичаї, вічні цінності та традиції – не втрачає нині свого статусу основи національної культури. Виступаючи найбільш стійким компонентом культури й визнаним символом її унікальності, традиції передаються з покоління в покоління і гарантують стабільність цінностей. Інновації є маркером прориву в майбутнє і супроводжують процес формування нових цінностей. Історичний і культурний прогрес людства демонструє різні алгоритми співвідношення традицій та інновацій. Культури, що зосереджуються винятково на збереженні культурної спадщини та відкидають інновації, приречені на стагнацію, а ті, хто зорієнтований винятково на інновації та руйнування традиційних орієнтирів, втрачають зв'язок із минулим і стають маргіналами. Пам'ятаймо, що «будь-яка традиція – це колишня інновація, будь-яка інновація – це потенційно майбутня традиція. <...> інновація та традиції у творчості митця доповнюють одна одну» [2; 194]. А також, як влучно висловився А. Пасічний, «у філософії мистецтва існує таке узагальнююче стисле визначення: «новаторство» без зв'язку з «традицією» – руйнація тієї художньо-естетичної міри, якої тримається культура як органічне ціле» [24].

Розвиток сучасного українського образотворчого мистецтва пов'язаний із кардинальними соціокультурними зрушеннями, внаслідок яких відбувається актуалізація забутих чи заборонених донедавна цінностей, пов'язаних із національною ідентичністю. Високохудожнє втілення ідей, творча індивідуальність художника набули першочергового значення у зв'язку з актуальністю теми національної ідентичності в умовах російсько-української війни. Зокрема, у цьому контексті варто згадати мистецький проєкт художника, музиканта, письменника Ю. Журавля «Знай наших». Проєкт – багатовекторний; він об'єднує книги, календарі-галереї, листівки, ютуб-канал. Автор за допомогою інноваційних підходів звертається до традицій української історії та культури задля сприяння справді патріотичному вихованню, формуванню гордості й щирого захоплення своїм минулим та бажанням творити успішне майбутнє. Через нешаблонні образи та біографії історичних діячів України, а також достойних сучасників Юрій Журавель популяризує українську національну ідентичність. Наприклад, до календаря-галереї «Знай наших» на 2024 р. увійшли зображення Лесі Українки, В. Залужного, К. Острозького, І. Виговського, Д. Коцюбайла (Да Вінчі) [9].

Погоджуємося з думкою О. Ліщинської, яка апелює до поглядів С. Кримського на стиль бароко як такий, що став «першим синтетичним і універсальним напрямом новоєвропейської культури, пов'язував цю добу з духовним визначенням української нації, витворенням національної іпостасі історико-культурного універсуму» [13; 91]. Стиль бароко на українських теренах співпав у часі з буремними подіями: визвольна війна середини XVII ст., численні військові походи [25]. Тут необхідно згадати слова чеського історика Л. Гераскіма, які багато в чому перегукуються з нашим сьогоденням: «<...> всю Європу дуже вражало й те, що «пригноблений народ, який не мав своєї держави, своєї регулярної армії, який постійно зазнавав руйнівних нападів турецько-татарських ханів, успішно воює з сильним ворогом і завдає йому поразку за поразкою». <...> І справді, битви під Корсунем і Пилипцями, Зборовська епопея 1649 року були сприйняті на Заході як сенсації віку, – адже шляхетська Польща, як зазначалося, небезпідставно вважалася тоді однією з найсильніших держав на континенті» [14]. У вищенаведеній цитаті достатньо лише трохи підкорегувати деякі назви й факти, й очевидні алюзії з нинішньою російсько-українською війною та сприйняттям боротьби України багатьма європейськими політиками та пересічними громадянами. Тож не дивно, що й у сучасному образотворчому мистецтві маємо простежити звернення як до міфологічних сюжетів української культури, так і її барокових форм.

У ці часи відбувалося й розширення й інтенсифікація взаємин між тогочасною Україною та іншими європейськими країнами. Це сприяло, поміж іншого, й поступу української культури, її кристалізації у руслі загальноєвропейських мистецьких тенденцій та традицій. Все це лягло в основу постання на українських землях першого загальноєвропейського стилю бароко з його специфічним національним колоритом, із бароковим світоглядом, за яким людське життя сприймалося як явище скороминуще й швидкоплинне, гра, ілюзорність, химерність та вигадливість. Життя – це процес, у якому «завжди крокували поряд добро та зло, любов і ненависть, Бог і диявол, життя та смерть, радість і смуток» [25]. Це позначилося й на мистецтві бароко, яке у своєму розвитку на українських (загалом східнослов'янських) теренах «виявляє певні демократичні тенденції, історично спирається на лютеранську общину чи православні братства, живиться

духом патріотичних національних рухів, оспівує новий тип героя, що відповідає всестановості цих рухів, розпочинає фольклоризацію мистецьких жанрів та входить в епоху десакралізації культури» [12; 48].

За С. Кримським є три ключові ознаки, що характеризують культуротворчий потенціал бароко:

- його театральність, як парадигмальна риса даного стилю;
- палімсестність, тобто «проростання» знаків та символів минулих часів;
- візуалізація життя, що зведена до його культивування [13; 92].

Ці ж риси можемо простежити й у сучасному українському образотворчому мистецтві, особливо його необарокових репрезентаціях, що базуються на національному ґрунті та реаліях сьогодення:

- віталізм, карнавальність, містеріальність, буфонада, іронія, гра (алюзії до барокової карнавальності);
- перформативність;
- символізм, тяжіння до смислових образів минулого (фольклоризм, історизм) [13; 92].

Народні художні традиції є невичерпним джерелом натхнення для сучасних митців. Вони надають роботам глибини, автентичності та відображають культурну спадщину українського народу.

Кордоцентризм вважають однією з характерних рис українського менталітету. Серед діячів української культури цю думку сформували та обґрунтували Г. Сковорода, П. Юркевич, Т. Шевченко, П. Куліш – «як ідею першості духу в цілісній людині-особистості» [7; 113]. А також антеїзм, який особливо яскраво проявився під час повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 р. Йдеться про небачене єднання громадян України у їхньому прагненні дати відсіч окупантам, «бо тільки рідна земля для людини агрокультури є джерелом її самостійної життєродної сили, що є основним ресурсом її культурного саморозвитку. Символом цієї природної сили, якою людина наснажується у взаємодії з рідною землею й рідним народом, став син духів Моря й Землі (Посейдона й Геї) – Антей, який знаменує нерозривну єдність людини й рідної землі, що і є суттю поняття антеїзму» [30].

Усі ці риси знайшли своє втілення, поміж іншого, й у художній практиці. Драганчук В. в одному зі своїх досліджень зосередила увагу на архетипі «Ославленої Мадонни» у творчості українських поетів, письменників, композиторів. Втілений він у символі «кордоцентричної не-долі усієї України». Також авторка акцентує увагу на мистецьких образах України як «безталанної вдови», «покривдженої», наголошуючи, що «очевидно, шлях <...>, має пройти і вся архетипна жінка-Україна, вийшовши зі звивихнутості власної не-долі до сприйняття Божої ласки – шлях виправлення архетипу <...>» [5; 72].

Зосередимося на творчості Ольги Гайдамаки та Олега Шупляка як яскравих прикладах впливу української національної ідентичності на їхню творчість у поєднанні з традиційними та новаторськими формами репрезентації своїх творчих ідей.

Київська художниця О. Гайдамака так розповідає про свою творчість: «Мене завжди вабила українська традиційна культура: її містична обрядовість, звичаї, вірування, обереги й надзвичайна краса вишиваних костюмів, багатство головних уборів. Основний колір моїх робіт – червоний. Обрала його, бо в українській вишивці він є найбільше поширеним і взагалі для мене асоціюється з нашою культурою. При створенні образів я ламаю пропорції та граюся з об'ємами. Традиційні українські костюми захоплюють своєю надзвичайною красою, кольорами та багатством, тому хочеться зробити акцент на цьому та зобразити їх більшими. Об'ємні головні убори та рукави з вишивкою виглядають спокійно та велично. В масивних рукавах ніби зосереджується якась таємнича сила і вміщується цілий світ!» [20].

Малювати Ольга почала ще в дитинстві. Але свою творчу манеру знайшла, як сама зазначає, на початку 2015 р. Її надихає українська духовна культура, зосереджена у традиціях, звичаях, ворожіннях, обереговій магії та різноманітних замовляннях й заклинтах, які були зосереджені на гармонії Людини та Всесвіту. Мисткиня ретельно досліджує традиції українського національного строю, що потім стає основою її картин, де зображені різноманітні сюжети традиційної української культури в образах, зокрема, жінок та їхніх повсякденних й сакральних дійств. Окреме місце у творчості художниці посідає зображення символіки української вишивки. Це – не лише елемент костюму, одягу для повсякдення або свята. Це – важлива складова самоідентифікації народу, його культурно-історичне осердя. Також на полотнах О. Гайдамаки набувають нового звучання давні міфологічні образи, обряди, ритуали. Художниця використовує яскраву насичену кольорову палітру, що загалом є характерним для традиційного українського живопису, зокрема, його народних художніх традицій [19]. У цьому контексті згадаймо петриківський розпис, косівську мальовану кераміку, опішнянську кераміку, крелевецьке та обухівське ткацтво... [10, 26-28].

Цікавим поєднанням традицій та інноваційного прочитання є образ Г. Сковороди, який відтворила О. Гайдамака. Вона апелює до мислителя часів бароко як актуального і в сьогоденні. Йдеться про його концепцію нерівної рівності, для пояснення якої мислитель використав метафоричний образ фонтану. Г. Сковорода у своїх розмірковуваннях зобразив ідеал співдії людства. Умовний фонтан наповнює різні за місткістю посудини. Усі люди різні за своєю внутрішньою суттю. Але кожна людина першопочатково має достатньо ресурсу, аби реалізуватися, тобто наповнитися водою. Це забезпечує фонтан, тобто Бог,

«подібний фонтану, що наповнює різноманітні посудини по їхній місткості. Над фонтаном напис такий: «Нерівна всім рівність». Ллються з різних трубок різні потоки в різні посудини, навкруг фонтана стоячі. Менший посуд менше має, але в тому рівний є більшому, що рівно є повний» [4]. Як вважав Г. Сковорода, для досягнення гармонійної «нерівної рівності» необхідно плекати власну національну ідентичність, свою мову та культуру, але при цьому не замикатися на виключно власних потребах та егоїзмі, а інтегруватися у загальносвітову культурну скарбницю-цивілізацію:



Малюнок 1. О. Гайдамака. Григорій Сковорода. 8 листоп., 2022 [21].

Але О. Гайдамака не обмежується лише відтворенням традиційних образів. Вона активно експериментує, вносячи у свої роботи сучасні елементи. Насамперед йдеться про деконструкцію образів. Художниця деконструє, переформатовує традиційні образи, надаючи їм нового звучання. Наприклад, характерною рисою її картин є гіперболізовані рукави, що створює ефект монументальності та символічності. В О. Гайдамаки вже самі назви картин «Володарка», «Мамин Всесвіт», «Берегиня», «Душа полонини», «Купальські ворожіння», «Місячна Корова», «Коловорот», «Щедрий Вечір», «Пряха», «Зоряні наміста», «Дух Поля» привертають нашу увагу до української міфології та стародавніх ритуалів й звичаїв, де Жінка виконувала важливу роль, втілювала в собі та своїх діях певний стрижень світобудови. О. Гайдамака у своїх жіночих образах втілює не якихось конкретних жінок. Це, швидше, символи, сенси української культури, передані крізь призму мисткині [18]:





Малюнок 2-5. О. Гайдамака. Жіночі образи [19].

Художниця активн розвиває свою творчість, зосередившись не лише на полотнах, а й ілюструючи листівки, календарі, метафоричні карти. Також своїми ілюстраціями візуалізувала дитячу книжку «Півник» З. Живки. Художниця є лауреаткою Міжнародної мистецької премії ім. Архипа Куїнджі за 2023 р. [8].

Таким чином, творчість О. Гайдамаки – це гармонійний синтез традицій і новацій. Вона з повагою і любов'ю та трепетом ставиться до культурної спадщини свого народу, але, водночас, не боїться експериментувати та шукати нові виражальні засоби. Кожна робота художниці пронизана глибокими емоціями, що передаються глядачеві (картини «Перед грозою», «Лавандова ніжність», «Обійми» та ін.). Творчість О. Гайдамаки – це яскравий приклад того, як традиції можуть слугувати джерелом натхнення для сучасного мистецтва. Її роботи – це не лише естетична насолода, а й потужний інструмент самопізнання та національної ідентифікації.

Олег Шупляк – це не лише художник, а митець-філософ, який у своїх творах втілює глибинні коріння української культури, що особливо бурхливо проросли з 24 лютого 2022 р. Він сміливо експериментує у різних жанрах та техніках, від іконопису до відео-арту й доповненої віртуальної реальності. Його полотна – своєрідний код, що розшифровує багатство української душі, її традиції та менталітет. Художник віртуозно комбінує давньоукраїнські символи, орнаменти та образи з сучасними техніками та ідеями. Його картини – своєрідний місток між минулим і сьогоденням, що дозволяє глибше зрозуміти себе та ідеали наших пращурів:



Малюнок 6. О. Шупляк. Козак Мамай, 2023 [16].



Малюнок 7. О. Шупляк. Вічними шляхами [15].



Малюнок 8. О. Шупляк. Сон чумака (2023) [17].

Зокрема, перші пів року після повномасштабного вторгнення митець у своїй творчості зосередився на темі війни, створивши низку відповідних картин, карикатур, постерів. Серед них: «Андгофаги в Україні», «Паляниця для окупанта», «Українські бойові мавки», «Вибух», «Сон окупанта в степу під Херсоном», «Втеча андрофагів через кримський міст на історичну батьківщину», «Русалка. Переправа», де автор, використовуючи сюжети та образи міфології, демонструє своє ставлення до російських окупантів крізь призму зневаги та ненависті, яку вони викликають в українського народу.

О. Шупляк доводить, що традиційне мистецтво та сучасні технології можуть прекрасно поєднуватися. Він, використовуючи технологію ШІ, «оживив» картини різних митців [29]. Творчість О. Шупляка – це яскраве свідчення того, наскільки багата і багатогранна українська культура. Його роботи – своєрідний ключ, який допомагає нам зрозуміти глибинні коріння української душі, її традиції та менталітет. Й, з іншого боку, зрозуміти, наскільки менталітет, національний характер, розуміння власної історико-культурної ідентичності впливає на творчу манеру митця.

Висновки. Сучасне українське образотворче мистецтво є багатограним явищем, яке відображає складні історичні та соціальні процеси, що відбуваються в країні. Одним із найважливіших чинників, що впливає на розвиток українського мистецтва, є національна ідентичність. Українські митці активно використовують традиційні народні образи, символи та техніки, щоб підкреслити свою національну приналежність та створити унікальний мистецький стиль. Вони звертаються до народного мистецтва, міфологічної тематики, релігійних мотивів, що дозволяє їм відродити забуті традиції та зберегти культурну спадщину, а також апелюють до барокових мистецьких традицій, що свого часу суттєво вплинули на формування як української ідентичності, так і своєрідних мистецьких традицій на теренах України.

Разом із тим, сучасні українські художники не бояться експериментувати та впроваджувати нові форми та мови. Вони активно використовують сучасні технології, матеріали та техніки, що

дозволяє їм створювати актуальні та релевантні сучасному світові твори мистецтва. Ми продемонстрували це на прикладі творчості Ольги Гайдамаки та Олега Шупляка.

Список використаної літератури

1. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія: Українознавство*, 2009. Вип. 13. С. 18-21.
2. Бистрякова В., Осадча А., Пільгук О., Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2017. Вип. 32. С. 189-199. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1068902> URL: <https://zenodo.org/records/1068902>.
3. Бичков'як О. Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. *Вчені зап. ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*, 2020. Т. 31 (70) № 2. С. 80-84. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2020/2.14>.
4. Букет Є. «Нерівна рівність»: філософський концепт XVIII століття, який порушила росія. *Армія. Inform*, 28 листопада 2022. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/11/28/nerivna-rivnist-filosofskyj-koncept-xviii-stolittya-yakuj-porushyla-rosiya/>
5. Драганчук В. Архетип ославленої Мадонни у музичному дискурсі. Кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 2015. Вип. 7. С. 65-75.
6. Дяченко А. Аналіз представлення національної ідентичності і культурної спадщини в образотворчих мистецтвах країн Балтії та України. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 65. Т. 1. С. 97-103. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-15>.
7. Євтушина Т. Кордоцентризм як складник менталітету українців (на матеріалі фразеологічних одиниць прози М. Матіос). *Наук. вісник Херсон. держ. ун-ту. Серія: Лінгвістика*, 2018. Вип. 34. Т. 2. С. 112-115.
8. Жаркова Р. Ольга Гайдамака, художниця: У руках зосереджується сила. Повага: кампанія проти сексизму, 1 берез., 2023. URL: <https://povaha.org.ua/olga-gajdamaka-hudozhnytsya-u-rukah-zoseredzhuyetsya-syla/>.
9. Журавель. URL: <https://zhurawell.com.ua/index.php?route=product/category&path=66>.
10. Івашків Г. Українська народна фігурна кераміка: історіографія та джерельна база дослідження. *Народознавчі зошити*, 2023. № 4 (172). С. 1061-1084. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2023.04.1061>.
11. Касьян Т. Роль мистецтва у формуванні національної ідентичності. *Вісник Черкаськ. нац. ун-ту ім. Богдана Хмельницького. Серія: Педагогічні науки*, 2018. № 6. С. 56-61. URL: <https://ped-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/2571>.
12. Кримський С. Специфіка українського барокко. *Культура народів Причорномор'я*, 1997. № 1. С. 48-54. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/93758>.
13. Ліщинська О. Вияви національно-культурної ідентичності в сучасній українській візуальній культурі. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія»*. 2014. Серія «Культурологія». Вип. 14. Ч. 1. С. 89-97.
14. Наливайко Д. Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ : Основи, 1998. Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/ochyma/ochrus4.htm>.
15. Олег Шупляк. Галерея. Вічними шляхами. *Галерея*. URL: <https://shupliak.art/uk/gallery/2023/eternal-ways>
16. Олег Шупляк. Галерея. Козак Мамай (2023). *Галерея*. URL: <https://shupliak.art/uk/gallery/2023/cossack-mamai-2023>
17. Олег Шупляк. Галерея. Сон чумака (2023). *Галерея*. URL: <https://shupliak.art/uk/gallery/2023/chumaks-dream>
18. Ольга Гайдамака. UART. URL: <https://uart.gallery.ua/catalog/olga-haydamaka-ua/>.
19. Ольга Гайдамака. Рукотвори. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/olha-hajdamaka>.
20. Ольга Гайдамака. Художник. Ідейка. URL: https://ideyka.com.ua/authors/olga-gajdamaka?srsltid=AfmBOoqTYMtxjaqWQMA5jn4Tqb1cf3F_6Wu0Hot8ssf_l82rhpV_-DG2.
21. Ольга Гайдамака. 8 листоп., 2022. Фейсбук. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=819436052819044&set=a.417544909674829>.
22. Основні засади та шляхи формування спільної ідентичності громадян України. *Інформаційно-аналітичні матеріали до Круглого столу*, 12 квіт., 2017 р. Київ : Центр Разумкова, 2017. 93 с.
23. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*, 2023. Вип. 42. С. 57-65. DOI: <https://10.31866/2410-1311.42.2023.293704> URL: <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/293704/286725>.
24. Пасічний А. Національна традиція і новаторство в сучасному професійному станковому декоративному малярстві. *Вісник Одесь. історико-красназничого музею*. Вип. 8. URL: <https://history.odessa.ua/publication8/stat14.htm>.
25. Подгурська С. Світ символів у мистецтві українського бароко. *Medievist*, 28 берез., 2014. URL: https://www.medievist.org.ua/2014/03/blog-post_28.html.
26. Половна-Васильєва О. Художній аналіз декоративно-орнаментального малярства петриківки XX століття (за приватними збірками петриківського розпису Володимира Падуна та Андрія Пікуша). *Наук. зап. Серія: Мистецтвознавство*, 2015. № 1. Вип. 33. С. 162-167.
27. Пурига І. Крелевські рушники: історія, семантика, технологія. Суми : Триторія, 2018. 40 с.
28. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури. Монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.
29. Тернопільський художник Олег Шупляк за допомогою штучного інтелекту «оживив» картини невідомих художників. *Терен. Тернопільські новини*, 27 лип., 2024. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=3850458461862162>.
30. Шокало О. Пантеїстична основа українського світогляду. *Український світ, саут і часопис*, 25 червн., 2018. URL: <https://ukrsvit1.com.ua/liudy/suspilstvo-pravo-lad/anteistychna-osnova-ukrainskoho-svitohliadu.html>.

31. Юр М. Український живопис XIX – початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі: дис...д-ра миств. за спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021. 482 с.

References

1. Averianova N. Ukrainske obrazotvorche mystetstvo yak nevidiemnyi chynnyk etnozbezrehennia ta natsiietvorennia. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seria: Ukrainoznavstvo*, 2009. Vyp. 13. S. 18-21.
2. Bystriakova V., Osadcha A., Pilhuk O., Innovatsii ta tekhnolohii v suchasnomu mystetstvi. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 2017. Vyp. 32. S. 189-199. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1068902> URL: <https://zenodo.org/records/1068902>
3. Bychkoviak O. Osnovni arkhetypy ukrainskoho mentalitetu ta yikh vplyv na realii sohodennia. *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Seria: Istorychni nauky*, 2020. T. 31 (70) № 2. С. 80-84. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2020/2.14>.
4. Buket Ye. «Nerivna rivnist»: filosofskyi kontsept XVIII stolittia, yakyi porushyla rosiia. *Armiia.Inform*, 28 lystopada 2022. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/11/28/nerivna-rivnist-filosofskiy-koncept-xviii-stolittia-yakyy-porushyla-rosiya/>
5. Drahanchuk V. Arkhetyp oslavlenoi Vadonny u muzychnomu dyskursi. *Kordotsentryzm ukrainskoi ne-doli. Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, 2015. Vyp. 7. S. 65-75.
6. Diachenko A. (2023). Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 2023. Vypusk 65, tom 1. S. 97-103. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-15>.
7. Yevtushyna T. Kordotsentryzm yak skladnyk mentalitetu ukrainsiv (na materiali frazeolohichnykh odynts prozy M. Matios). *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Seria: Linhvistyka*, 2018. Vyp. 34. Tom 2. S. 112-115.
8. Zharkova R. Olha Haidamaka, khudozhnytsia: U rukakh zoseredzhuetsia syla. *Povaha: kampaniia proty seksyzmu*, 1 bereznia 2023. URL: <https://povaha.org.ua/olga-gajdamaka-hudozhnytsya-u-rukah-zoseredzhuetsya-syla/>
9. Zhuravel. URL: <https://zhurawell.com.ua/index.php?route=product/category&path=66>.
10. Ivashkiv H. Ukrainska narodna fihurna keramika: istoriohraiia ta dzherelna baza doslidzhennia. *Narodoznavchi zoshyty*, 2023. № 4 (172). S. 1061-1084. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2023.04.1061>.
11. Kasian T. Rol mystetstva u formuvanni natsionalnoi identychnosti. *Visnyk Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Seria: Pedahohichni nauky*, 2018. № 6. С. 56-61. URL: <https://ped-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/2571>.
12. Krymskyi S. Spetsyfika ukrainskoho barokko. *Kultura narodiv Prychornomoria*, 1997. № 1. S. 48-54. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/93758>.
13. Lishchynska O. Vyiavy natsionalno-kulturnoi identychnosti v suchasni ukrainskii vizualnii kulturi. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. 2014. Seria «Kulturolohiia». Vyp. 14. Chastyna 1. S. 89-97.
14. Nalyvaiko D. Ochyma Zakhodu: retseptsiia Ukrainy v Zakhidni Yevropi KhI-KhVIII st. Kyiv : Osnovy, 1998. Izborynyk. URL: <http://litopys.org.ua/ochyma/ochrus4.htm>.
15. Oleh Shupliak. Halereia. Vichnymy shliakhamy (2023). Halereia. URL: shupliak.art/uk/gallery/2023/eternal-ways
16. Oleh Shupliak. Halereia. Kozak Mamai (2023). Halereia. URL: <https://shupliak.art/uk/gallery/2023/cossack-mamai-2023>.
17. Oleh Shupliak. Halereia. Son chumaka (2023). Halereia. URL: shupliak.art/uk/gallery/2023/chumaks-dream
18. Olha Haidamaka. UART. URL: <https://uart.gallery.ua/catalog/olga-haydamaka-ua/>.
19. Olha Haidamaka. Rukotvory. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/olha-hajdamaka/>
20. Olha Haidamaka. Khudozhnyk. Ideika. URL: https://ideyka.com.ua/authors/olgagajdamaka?srsid=AfmBOoqTYMtxjaqWQMA5jn4Tqb1cf3F_6Wu0Hot8ssf_l82rhpV-_DG2.
21. Olia Haidamaka. 8 lystopada 2022. Feisbuk. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=819436052819044&set=a.417544909674829>.
22. Osnovni zasady ta shliakhy formuvannia spilnoi identychnosti hromadian Ukrainy. *Informatsiino-analitychni materialy do Kruhloho stolu* 12 kvitnia 2017 r. Kyiv : Tsentrazumkova, 2017. 93 s.
23. Pavlichenko Ye. Suchasna vizualna kultura yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti. *Pytannia kulturolohiï*, 2023. Vypusk 42. S. 57-65. DOI: <https://10.31866/2410-1311.42.2023.293704> URL: <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/293704/286725>
24. Pasichnyi A. Natsionalna tradytsiia i novatorstvo v suchasnomu profesiinomu stankovomu dekoratyvnomu maliarstvi. *Visnyk Odeskoho istoryko-kraieznavchoho muzeiu*. Vyp. 8. URL: <https://history.odessa.ua/publication8/stat14.htm>
25. Podhurska S. Svit symboliv u mystetstvi ukrainskoho baroko. *Mediievist*, 28 bereznia 2014. URL: https://www.mediievist.org.ua/2014/03/blog-post_28.html.
26. Polovna-Vasyliieva O. Khudozhnii analiz dekoratyvno-ornamentalnoho maliarstva petrykivky KhKh stolittia (za pryvatnymy zbirkamy petrykivskoho rozpyssu Volodymyra Paduna ta Andriia Pikusha). *Naukovi zapysky. Seria: Mystetstvoznavstvo*, 2015. № 1. Vyp. 33. S. 162-167.
27. Puryha I. Krolevetski rushnyky: istoriia, semantyka, tekhnolohiia. Sumy : Trytoriia, 2018. 40 s.
28. Sadovenko S. Khronotopy aksiosfery ukrainskoi narodnoi khudozhnoi kultury. *Monohraiia*. Kyiv : NAKKKiM, 2019. 356 s.
29. Ternopilskyi khudozhnyk Oleh Shupliak za dopomohoiu shtuchnoho intelektu «ozhyvyv» kartyny nevidomykh khudozhnykiv. *Teren. Ternopilski novyny*, 27 lypnia 2024. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=3850458461862162>.

30. Shokalo O. Anteistychna osnova ukrainskoho svitohliadu. Ukrainnyi svit, satst i chasopys, 25 chervnia 2018. URL: <https://ukrsvit1.com.ua/liudy/suspilstvo-pravo-lad/anteistychna-osnova-ukrainskoho-svitohliadu.html>.

31. Yur M. Ukrainnyi zhyvopys KhIKh – pochatku KhKhI stolittia: natsionalna, konventsionalna, avtorska modeli. Dysertatsiia na здобuttia naukovooho stupenia doktora mystetstvovnavstva za spetsialnistiu 26.00.01 teoriia ta istoriia kultury / Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Kyiv, 2021. 482 c.

UDC 930.85:75

NATIONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN FINE ART: THE INFLUENCE OF TRADITIONS AND INNOVATIONS

Ropetskyi Volodymyr – Docent, Honored Artist of Ukraine, Docent of the Department of Graphics Art of Books, Lviv Polytechnic National University, Lviv

Zolotarchuk Nataliia – Candidate of Study of Art, Associate Professor of the Department of Design King Daniel University, Ivano-Frankivsk

Stoliarchuk Natalia – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The phenomenon of the manifestation of national identity in the context of modern Ukrainian fine art is studied using the example of the works of Olga Haydamaka and Oleg Shuplyak. The basis of the study is the analysis of how traditional Ukrainian motifs and images are transformed by modern artists, creating new forms of expression of national consciousness, especially in the conditions of the Russian-Ukrainian war.

National identity is one of the key factors affecting the development of modern Ukrainian art. Traditional images and symbols, on the one hand, serve as a solid foundation for artistic creativity, and on the other hand, they become the object of new interpretations and experiments. There is also a certain historical and cultural connection between the ideological visions of the Baroque era and the present. In particular, this is noticeable in the actualization of the image of Hryhoriy Skovoroda and his philosophical and aesthetic ideas and views, which, in particular, was embodied in her work by Olga Haydamaka. She also actively popularizes Ukrainian traditional costumes and female and mythological images through her work. Oleg Shupliak, among other things, actualized the plots and images of mythology, adapting them to the realities of the Russian-Ukrainian war and created a number of original works of art, in which the historical and cultural traditions of the Ukrainian people are recorded in a visual form.

Modern Ukrainian artists actively use the possibilities of modern art to express their national identity, creating original and relevant works.

Key words: baroque, mythology, folk art, national identity, fine art, Oleg Shupliak, Olga Haydamaka.

Надійшла до редакції 7.04.2024 р.

УДК 7.038.54:535.6

ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ІНФРАЧЕРВОМУ ДІАПАЗОНІ : ЕВОЛЮЦІЯ, МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МЕТОДУ

Олена Андріанова – кандидат хімічних наук, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, директорка Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», Київ, <http://orcid.org/0000-0003-3835-6312> <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.863> andria.elena@gmail.com

© Андріанова О., 2024

Розглянута еволюція дослідження творів мистецтва в інфрачервоному випромінюванні, проаналізована від фотофіксації на сенсibiliзовані фотоплівки до сучасного методу мультиспектральної візуалізації. Виявлені передумови появи, особливості розвитку та можливості методів інфрачервоної фотографії та рефлектографії, інфрачервоної люмінесценції та методу хибнокольорових зображень в інфрачервоному діапазоні.

Ключові слова: інфрачервоне випромінювання, історія розвитку, рефлектографічні дослідження, інфрачервона люмінесценція, хибнокольорові зображення в інфрачервоному діапазоні, технічна фотографія

Постановка проблеми. Дослідження об'єктів культурної спадщини в інфрачервоному (ІЧ) діапазоні є невід'ємною складовою комплексної мистецтвознавчої експертизи. Вони широко використовуються з метою встановлення стану збереження творів, виявлення пізніх втручань, вивчення підготовчих рисунків, аналізу авторської техніки художників та попередньої ідентифікації пігментів [2; 31, 52; 51–54, 71; 72–75]. Розвиток техніки та технології досліджень, поява цифрових фотокамер та комп'ютерних технологій обробки зображень значно розширили можливості методу, зробили його легким у використанні та доступним. Дотепер публікації українських науковців були присвячені особливостям умов проведення досліджень та можливостям аналізу творів живопису й графіки у відбитих інфрачервоних променях [1; 7–8, 3; 22, 4; 29–30, 5; 25]. Проблематика еволюції розвитку методології, техніки та технології досліджень в ІЧ-діапазоні, використання методів ІЧ-люмінесценції, хибнокольорових зображень в ІЧ-діапазоні та мультиспектральної фотографії при проведенні експертизи творів мистецтва в Україні досі залишається поза увагою.

Аналіз останніх досліджень. Наукові публікації європейських та американських дослідників, у яких висвітлюються різноманітні аспекти застосування інфрачервоного випромінювання при проведенні експертизи об'єктів культурної спадщини, є достатньо численними. У працях Рони Макбет (Rhona MacBeth) та Кейтлін Бріп (Caitlin Breare) [50], Франца Майрінгера (Franz Mairinger) [51, 52], Робіна і Джіджі Вільямсів (Robin Williams, Gigi Williams) [86] описані властивості інфрачервоного випромінювання, наведені основні етапи розвитку застосування методології ІЧ-фотографії та ІЧ-рефлектографії і практичні аспекти використання ІЧ-випромінювання при дослідженні матеріалів живописних та графічних творів. Історія розвитку застосування сенсibilізаторів для фотофіксації у ближньому ІЧ-діапазоні висвітлені у роботах Леслі Брукера (Leslie Brooker) [13] і Клауса Хеншеля (Klaus Hentschel) [42; 256–261]. Передумови появи та еволюція ІЧ-рефлектографічних досліджень відображені у статтях Йогана ван Асперена де Бура (Johan van Asperen de Boer) [74; 75; 76], Андреа Казіні (Andrea Casini) [15], Рафаелли Фонтана (Raffaella Fontana) [36] та Елізабет Вебб (Elizabeth Webb) [84]. Роботи, у яких висвітлюються історія появи та можливості методу інфрачервоної люмінесценції, є нечисленними і переважно присвячені ідентифікації ряду неорганічних пігментів [12; 72]. Значний внесок у розвиток методології ІЧ-люмінесценції та оптимізації умов проведення досліджень був зроблений Джованні Веррі (Giovanni Verri) [79, 80]. У публікаціях Робіна і Джіджі Вільямсів (Robin Williams, Gigi Williams) [86], Томаса Муна (Thomas Moon) [55] та Чечілії Паоліні (Cecilia Paolini) [60] наведені основні етапи впровадження методу хибнокольорових зображень в ІЧ-променях у реставраційну та дослідницьку практики. Статті Герта Верхувена (Geert Verhoeven) [77] та Чарльза Фалько (Charles Falco) [33] присвячені вивченню характеристик та можливостей застосування цифрових фотокамер для фотофіксації об'єктів культурної спадщини в ближньому ІЧ-діапазоні. Сучасні наукові підходи до досліджень в ІЧ-діапазоні, зокрема із застосуванням технічної фотографії та мультиспектральних систем візуалізації для отримання мап пігментів, представлені у роботах Антоніно Косентіно [21-23], Рафаелли Фонтана (Raffaella Fontana) [35], Елізабет Вебб (Elizabeth Webb) [84] та Клаудії Даффара (Claudia Daffara) [26]. У працях українських дослідників питання становлення, розвитку і сучасних тенденцій використання ІЧ-випромінювання при проведенні експертизи об'єктів культурної спадщини досі залишалося поза увагою.

Мета статті – дослідити та виявити основні історичні етапи еволюції дослідження творів мистецтва в інфрачервоному діапазоні, окреслити сучасні тенденції та можливості використання ІЧ-випромінювання при проведенні експертизи.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному науковому підході, який спирається на принципи історизму, загального зв'язку та взаємозалежності, об'єктивності, конкретності й структурності, застосовує загальнологічні методи наукового пізнання, зокрема узагальнення, синтезу, індукції та дедукції.

Наукова новизна. Вперше розглядається еволюція застосування інфрачервоного випромінювання при проведенні експертизи творів мистецтва; показано, що удосконалення та розширення можливостей аналізу в ІЧ-діапазоні обумовлені розвитком техніки та технології проведення досліджень. Переосмислюється європейський досвід щодо використання методів дослідження в ІЧ-випромінюванні при вивченні об'єктів культурної спадщини.

Практичне значення. Інформація, наведена у статті, сприяє глибшому розумінню еволюції розвитку досліджень творів мистецтва в ІЧ-діапазоні, розширює уявлення про можливості практичного застосування методу при проведенні експертизи, що може бути корисним для українських дослідників та науковців, зокрема мистецтвознавців, реставраторів та освітян.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інфрачервоне випромінювання (від лат. *infra* – нижче) є невидимою частиною електромагнітного спектра, що охоплює спектральний діапазон між червоною межею видимого світла та мікрохвильовим випромінюванням і широко використовується при проведенні експертизи творів мистецтва.

Інфрачервоні промені були відкриті Вільямом Гершелем (William Herschel; 1738–1822) у 1800 р. [51; 40, 86; 29]. Зазвичай інфрачервону область спектра поділяють на п'ять діапазонів. У наукових джерелах не існує єдиної думки щодо точних меж ІЧ-діапазонів – у різних публікаціях вказують різні довжини хвиль [19; 107А, 39; 48, 50; 296, 52; 41]: ближній інфрачервоний діапазон (near-infrared, NIR) – 700/780–1000/1100 нм, короткохвильовий (short-wave infrared, SWIR) – 1000/1100–2500/3000 нм, середньохвильовий, або середній (middle-wave infrared, MWIR) – 3000–5000/6000 нм, довгохвильовий (long-wave infrared, LWIR) – 5000/6000–14000 нм, дальній (extreme infrared, EIR) – 15000 нм–10⁵ нм). При дослідженні творів мистецтва використовують ближнє та короткохвильове ІЧ-випромінювання.

Взаємодія інфрачервоного випромінювання з неоднорідними системами, зокрема живописними матеріалами, визначається дифузним відбиттям, заломленням, розсіюванням і, у випадку кольорових речовин, специфічним поглинанням певних спектральних областей [51; 42]. При дослідженні в ІЧ-діапазоні фарбових шарів творів живопису, об'єктів на паперовій основі та предметів декоративно-

ужиткового мистецтва визначальними факторами є розсіювання та поглинання ІЧ-випромінювання [51; 42]. Згідно з теорією Кубелки-Мунка [51; 42], питомі коефіцієнти розсіювання дисперсних частинок залежать від довжини хвилі випромінювання, що падає, геометрії частинок (діаметр, форма) та різниці показників заломлення пігменту і в'язива. Отже, ступінь прозорості фарбового шару збільшується зі збільшенням довжини хвилі ІЧ-випромінювання, зменшенням товщини шару фарби, кількості частинок пігментів, різниці між показниками заломлення пігменту та в'язива [51; 42]. Це дозволяє застосовувати дослідження в ІЧ-діапазоні для аналізу підготовчих рисунків та виявлення нижніх фарбових шарів.

В експертизі творів мистецтва у відбитих ІЧ-променях застосовують два методи фотофіксації зображень. Перший метод передбачає використання аналогових фотоапаратів та спеціальних плівок із чутливими до ІЧ- випромінювання фотоемульсіями, або цифрових фотокамер. Другий метод заснований на використанні відеокамер, обладнаних електронно-оптичними перетворювачами зображення, що є чутливими до інфрачервоного випромінювання.

Протягом 1890-х рр.–першої чверті ХХ ст. були закладені передумови розвитку ІЧ-фотографічного методу, пов'язані з розробками чутливих до ІЧ-випромінювання фотоемульсій [13; 38; 344]. Відомо, що стандартні фотографічні емульсії на основі галогенів срібла є нечутливими до інфрачервоного випромінювання [52; 44]. У 1873 р. німецький фотограф Герман Вільгельм Фогель (Hermann Wilhelm Vogel; 1834–1898 рр.) встановив, що спектр чутливості фотопластин можна розширити шляхом додавання до складу емульсій галогенів срібла певних барвників-сенсibilізаторів або їхнього нанесення на поверхню фотоматеріалу [13; 216, 73; 109].

Піонером у галузі фотографічного дослідження інфрачервоного спектру вважається Вільям Ебні (William Abney; 1843–1920 рр.) [42; 258–259]. У 1880 р. він сфотографував інфрачервону частину сонячного спектру при довжині хвилі майже 1000 нм за допомогою спеціальної форми броміду срібла, чутливої до ІЧ-випромінювання, емульгованої в колодії [13; 216], проте, такий підхід не набув практичного застосування. У 1904 р. використання барвника ціаніну дозволило сенсibilізувати панхроматичні пластини до довжин хвиль 700 нм [42; 259]. У 1906 р. на заводі фарбових матеріалів Хьохст (Hoechst Dye Works) був представлений диціанін [13; 216], межа чутливості якого в ІЧ-діапазоні досягла 960 нм [42; 259]. Подальше розширення спектрального діапазону фотопластин стало можливим завдяки використанню криптоціаніну – барвника, винайденого у 1919 р. Елліотом Адамсом (Elliot Quincy Adams (1888-1971) і Гербертом Галлером (Herbert L. Haller; 1894-1972 рр.) [13; 216], що мав чутливість до ІЧ-випромінювання в межах 700–800 нм [13; 216]. У 1925 р. Ханс Кларк (Hans Clarke; 1887–1972 рр.) під час приготування криптоціаніну відкрив барвник неоціанін, який у подальшому був випробований як сенсibilізатор. До 1931 р. неоціанін із чутливістю до 910 нм вважався найкращим сенсibilізатором для фотофіксації ІЧ-випромінювання [13; 216]. У 1932 р. стала доступна нова група барвників-сенсibilізаторів – трикарбоціаніни. До 1934 р. Чарльз Едвард Міс (Charles Edward Mees; 1882-1960 рр.), хімік та керівник у дослідницькій лабораторії Kodak (Рочестер, штат Нью-Йорк), розробив похідні трикарбоціаніну – тетра- і пентакарбоціаніни, що дозволило розширити спектральний діапазон чутливості до 1350 нм [42; 259]. До кінця 1930-х рр. практично всі найуспішніші сенсibilізуючі барвники були розроблені великими німецькими фабриками, а з початком Першої світової війни розробки продовжили британські та американські компанії [42; 261].

Оскільки фотокамери для реєстрації ІЧ-зображень мають високу чутливість як в інфрачервоному, так і видимому діапазоні, при фотофіксації відбувається накладання зображень в обох областях [52; 43]. Щоб розділити ці зображення, необхідно застосувати спеціальні фільтри, що поглинають видиму частину спектра і пропускають інфрачервону. У 1910-х рр. компанією Eastman Kodak Company розроблений желатиновий фільтр Wratten № 87, що пропускав випромінювання у NIR-діапазоні і поглинав до 96% видимого світла [11; 460, 54; 75]. Він швидко зарекомендував себе як найефективніший з наявних на ринку фільтрів для ІЧ-фотофіксації та залишається таким дотепер [52; 43, 51].

Перші інфрачервоні фотографії були опубліковані в 1910 р. у «Фотографічному журналі» Королівського фотографічного товариства американським фізиком Робертом Вудом (Robert Wood; 1868–1955 рр.) [50; 296, 87]. Знімки Вуда були зроблені на експериментальну плівку [46; 5], сенсibilізовану емульсіями на основі криптоціаніну [27; 6]. Подальші розробки та дослідження у галузі фотофіксації в ІЧ-діапазоні пов'язані з іменем Волтера Кларка (Walter Clark; 1899–1991 рр.), який працював у дослідницькій лабораторії Kodak (Рочестер, штат Нью-Йорк) [27; 7]. Він брав участь у розробці інфрачервоної плівки та співпрацював з військово-повітряним корпусом армії США над створенням чутливого в ІЧ-випромінюванні матеріалу для повітряного спостереження [46; 5]. У 1934 р. опублікована перша робота Кларка про використання інфрачервоної фотографії [16], у якій він описує підходи до фотофіксації в ІЧ-діапазоні (вибір фотокамер, об'єктивів, фільтрів та сенсibilізуючих емульсій) та можливості використання отриманих ІЧ-зображень у медицині, криміналістиці та палеонтології. У 1939 р. Кларком

опублікована монографія [17], де описані загальні принципи фотофіксації в інфрачервоному діапазоні, джерела ІЧ-випромінювання, значення інфрачервоної фотографії для різних видів досліджень, а також деякі загальні характеристики інфрачервоного випромінювання та його взаємодію з різними матеріалами.

У музейній дослідницькій практиці інфрачервоне випромінювання тривалий час не знаходило застосування. Початок розвитку досліджень творів мистецтва у NIR-діапазоні (700–1000 нм) відносять до 1930-х рр., коли інфрачервону фотографію для аналізу живописних творів використали науковці відділу технологічних досліджень Музею Фогга [44]. У 1934 р. Аркадіус Р. Ліон (Arcadius R. Lyon; 1885–1954 рр.) запропонував комбінувати інфрачервоні пластинки зі світлофільтром, здатним пропускати тільки інфрачервоні промені [49]. Він використав порівняльний аналіз фотографій, виконаних у видимому, ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах спектра, і констатував відмінність в тоні для однакових за кольором пігментів, що проявляється в інфрачервоних променях. Ліон створив палітру кольорів, яка складалася зі зразків фарб на основі різних типів в'язива (гуміарабік, яєчна темпера, тваринний клей та олія), і дослідив ступінь проникнення ІЧ-випромінювання для різних пігментів. Пізніше аналогічне дослідження було здійснене Марі Фарнсворт (Marie Farnsworth; 1895–1991 рр.) у 1938 р. [34].

Однією з перших публікацій, де наводяться фотографії живописних творів у ближньому ІЧ-діапазоні, є монографія «З лабораторії Національної галереї» [66], у якій Френсіс Роулінз (Francis Rawlins; 1895–1969 рр.) порівняв фотографії, отримані у видимому світлі, з рентгенограмами та зображеннями, створеними в інфрачервоних променях. Він же запропонував використовувати фотофіксацію в ІЧ-діапазоні для документування картин, вкритих напівпрозорим деструктурованим лаком, та виявлення підготовчих рисунків [65]. Дослідження творів живопису в ІЧ-випромінюванні з метою вивчення живописної техніки художників було виконане Шелдоном Кеком (Sheldon Keck; 1910–1993) у 1941 р. [44]. У 1939 р. у Німеччині Фрідріх Мюллер-Шкюльд (Friedrich Müller-Skjold; 1899–1962 рр.) описав результати експериментальних інфрачервоних зйомок та довів, що ефективність ІЧ-фотографії значно збільшується з використанням сенсibilізованих плівок, максимум спектральної чутливості яких лежить у різних зонах [57].

Отже, до кінця 1930-х рр. освоєно техніку фотографування творів живопису в NIR-області за допомогою сенсibilізованих фотоємальсій і розроблено методологію дослідження. Тоді ж відзначено, що за допомогою фотофіксації картин у відбитому ІЧ-випромінюванні можна виявити підготовчі рисунки та здійснити попередню ідентифікацію пігментів фарбового шару.

До 1950-х рр. інфрачервона фотографія стала відносно рутинним методом дослідження живописних творів. У 1970-х рр. для фотофіксації у ближньому ІЧ-випромінюванні були доступні різноманітні інфрачервоні плівки у всіх поширених формах [52], проте у подальші роки відбувся занепад ІЧ-фотографії внаслідок складних умов зберігання плівок (від -18 до -23°C [73; 110]) та розвитку нових технологій дослідження. На початку ХХІ ст. у Європі залишилися доступними лише дві чорно-білі та одна кольорова інфрачервоні емульсії для ІЧ-фотографій виробництва компаній Kodak (США) і Konica (Японія) [52; 44–45].

Обмеження чутливості комерційно доступних фотоємальсій для ІЧ-фотографії в NIR-області [76; 104] призвело до спроб використання в експертизі творів мистецтва фотоелектронних пристроїв із приймачами, чутливими у нефотографічній спектральній сфері (1000–2000 нм). Під час Другої світової війни у ряді країн для потреб армії були розроблені електронно-оптичні перетворювачі ІЧ-випромінювання, що використовувалися для візуального спостереження в інфрачервоній області (прилади нічного бачення) [69; 74]. У подальшому різні конструкції цих приладів отримали застосування в музейній роботі [14, 18, 73, 76].

Наприкінці 1960-х рр. голландський фізик Йоган ван Асперен де Бур (Johan van Asperen de Boer; 1935–2020 рр.) запровадив використання нової техніки детектування зображень в ІЧ-діапазоні та закрив теоретичні і експериментальні основи методу інфрачервоної рефлектографії [74–76]. У 1968 р. він встановив [75], що для багатьох пігментів максимум пропускання ІЧ-випромінювання припадає на короткохвильову інфрачервону область (SWIR). При більшій довжині хвилі (2800–3500 нм) відбувається значне збільшення поглинання в'язивом фарб і, відповідно, зменшуються прозорість фарбових шарів та їхній коефіцієнт контрастності. Для отримання зображень у відбитому ІЧ-випромінюванні Асперен де Бур використав камеру Барнса (Barnes Infra-red Camera), обладнану детектором на основі сульфиду свинцю – прилад, розроблений для реєстрації тепла при термографічних дослідженнях [75; 1712]. У подальшому він запровадив використання промислової телевізійної камери з чутливим до SWIR-випромінювання відеоприймачем (відіконовою трубкою) як інструменту для виявлення підготовчих рисунків на картинах [76]. Для диференціації методу ІЧ-фотографізації в NIR-діапазоні та техніки отримання зображень у SWIR-діапазоні за допомогою фотоелектронних пристроїв Ван Асперен де Бур запропонував ввести у дослідницьку практику термін «інфрачервона рефлектографія» (infra-red reflectography, IRR) [76; 96].

Протягом 1970–1980-х рр. системи на основі електронно-променевих трубок (відікони) для ІЧ-

рефлектографії творів мистецтва почали широко використовуватися у музеях [67; 278]. До кінця 1980-х рр. поширеною практикою оцифрування, обробки і збереження сигналу з відеокamer відіконів була фотофіксація зображень, що виводилися на монітор, аналоговою камерою на чорно-білу плівку [85].

Донедавна удосконалені системи відіконів із детекторами на основі оксиду свинцю та сульфиду свинцю (чутливість до 1900 нм) залишалися найпоширенішим обладнанням для отримання ІЧ-рефлектограм, оскільки поєднували в собі високу проникаючу здатність із низькою ціною та простотою у використанні [36; 293]. Недоліками відіконів є низькі світлочутливість та контрастність зображень, геометричні спотворення, зумовлені об'єктивом камери та її внутрішніми характеристиками, і невисока роздільна здатність, що вимагає при дослідженні послідовної фотофіксації ділянок невеликого розміру (10x10 см²) та подальшого їхнього об'єднання у мозаїку [36; 293]. Такі процедури збирання зображень широко використовуються в астрономії та супутниковому картографуванні і були застосовані для оцифрованих інфрачервоних рефлектограм картин наприкінці 1980-х рр. [85]. У подальшому процедури захоплення, корекції, збирання та балансування зображень були вдосконалені завдяки модифікаціям стандартного обладнання і програмного забезпечення [10, 14].

На початку 1970-х рр. для військової промисловості були розроблені твердотільні камери (solid-state devices, SSD) на основі кремнієвих детекторів, чутливі до випромінювання в ближньому інфрачервоному діапазоні [36; 293, 52; 43, 67; 278, 68; 81, 82; 129]. Завдяки вишій чутливості та більшій роздільній здатності, використання твердотільних камер в ІЧ-рефлектографічних дослідженнях дозволило отримувати зображення з набагато кращими характеристиками, оскільки геометричні спотворення були зумовлені лише об'єктивом камери [36; 293].

У 1990-х рр. у наукових колах стали доступними фокально-площинні фотодіодні матриці (ФПМ, focal plane photodiode arrays, FPA) з твердотільними детекторними матеріалами на основі силіциду платини (PtSi, чутливість в області 1200–5000 нм) [15; 345, 19; 107A] та арсеніду індію-галію (InGaAs; чутливість в області 1000–2500 нм) [15; 345]. Незважаючи на свою високу вартість, вони знайшли широке застосування у музейній практиці завдяки удосконаленню можливостей виявлення особливостей підготовчих рисунків живописних творів через чутливість в області 1700–5000 нм. Однак для відтворення картин великого розміру зберігалася необхідність отримання значної кількості зображень та створення їхньої мозаїки [36; 293]. На початку 1990-х рр. були розроблені прилади для отримання ІЧ-рефлектограм, що базувалися на принципі сканування поверхні картини або її частини точковим детектором, чутливим до інфрачервоного випромінювання [9, 61]. Указані підходи (складання мозаїки та сканування за допомогою точкового детектора) мають два основні недоліки [67; 278]: по-перше, створення мозаїки ІЧ-зображення картини є тривалим процесом (до декількох днів); по-друге, обладнання, необхідне для сканування точковим сенсором або камерою всієї поверхні картини, як правило, важке і габаритне.

У 2006 р. у Національній галереї в Лондоні (Великобританія) для дослідження творів мистецтва була розроблена скануюча інфрачервона система візуалізації — камера SIRIS (Scanning Infrared Imaging System) [40; 364–375, 67], комерційно доступна як модель OSIRIS від компанії Opus Instruments [59]. Камера OSIRIS дозволила отримувати зображення з високою роздільною здатністю в ближній інфрачервоній області (900–1700 нм). Камера базується на комерційно доступному датчику на основі матриці з арсеніду індію та індію розміром 320x256 пікселів та має програмне забезпечення, що використовується для управління захопленням зображення і для складання окремих кадрів у безшовне мозаїчне зображення. У 2023 р. компанією Opus Instruments оголошено про припинення випуску камери Osiris через майбутні зміни в операційній системі Windows, застарілі драйвери та апаратне забезпечення, що ускладнює обслуговування камери [59]. Її було замінено удосконаленою моделлю Apollo (Opus Apollo Infrared Reflectograph), представленою в 2018 р. [29], що використовує внутрішній скануючий механізм для створення високоякісних інфрачервоних рефлектограм високої роздільної здатності (до 26 Мр) та має більший динамічний діапазон у порівнянні з попередньою моделлю, що забезпечує кращу якість зображення.

Подальший розвиток дослідження творів мистецтва у ближньому ІЧ-діапазоні пов'язаний з появою у 1990-х рр. цифрових фотокамер (digital still cameras, DSCs) [33, 37, 77]. На відміну від аналогових фотоапаратів, цифрові камери оснащені цифровим датчиком зображення для зйомки фотографій та накопичувачем для збереження отриманих зображень у цифровому вигляді. Окрім відомих переваг у отриманні, зберіганні, маніпулюванні та пошуку цифрових зображень, цифрові камери роблять фотофіксацію в інфрачервоному діапазоні набагато зручнішою.

Основою цифрових сенсорів сучасних цифрових камер є комплементарна матриця метал-оксид-напівпровідник (complementary metal-oxide-semiconductor, CMOS) на основі кремнію для перетворення енергії вхідних фотонів в електронний заряд, який потім обробляється для формування файлу для кожного зображення [33]. Поглинання світла кремнієм відбувається при довжині хвилі до 1110 нм [33; 2], що робить CMOS-матриці корисними для застосування в ІЧ-фотографічних дослідженнях. Основним

недоліком цифрових камер є наявність вбудованих захисних (бар'єрних) ІЧ-фільтрів [33; 2], оскільки чутливість сенсорів у NIR-діапазоні призводить до хибної передачі кольорів. Такі камери не можуть бути використані для дослідження в ІЧ-діапазоні і потребують модифікації. У 2001 р. компанія Sony випустила свою першу фотокамеру Cyber-shot DSC-F707 (5 Мр), оснащену технологією «нічна зйомка» («Night Shot») [37; 211], при використанні якої ІЧ-захисний фільтр видаляється механічно [52; 50]. У подальшому Sony розширила лінійку камерами з кращими характеристиками та більшою роздільною здатністю (Sony DSC-F717 та Sony DSC-F828, 5Мр та 8Мр відповідно). Наразі на ринку доступні модифіковані камери, що пропонуються виробниками та науковими установами для спеціалізованих досліджень [25, 70]. Компанія Proficolore уклала ексклюзивну угоду з Nikon Italia/Nital, спрямовану на спільне проєктування модифікованих повнокадрових камер із повним діапазоном, які використовуються у високоточних колориметричних і мультиспектральних системах зйомки з високою роздільною здатністю [63].

Початок ХХІ ст. характеризується поширенням доступних цифрових фотокамер і значним прогресом у комп'ютерних технологіях обробки зображень [77]. Можливості і практичні аспекти техніки фотофіксації в ІЧ-діапазоні за допомогою модифікованих цифрових камер, переваги та обмеження методу при дослідженнях творів мистецтва описані у працях [7, 33, 39, 77].

Поряд із дослідженнями творів мистецтва у відбитому ІЧ-випромінюванні у науковій практиці використовують аналіз у наскрізних ІЧ-променях, методи інфрачервоної люмінесценції та хибнокольорових зображень в ІЧ-діапазоні.

Метод дослідження живописних та графічних творів у наскрізному інфрачервоному світлі (Transmitted Infrared, TIR) заснований на тому, що тонкі основи органічного походження (полотно та папір) і більшість наповнювачів у складі ґрунтів характеризуються невисоким поглинанням та розсіюванням ІЧ-випромінювання [47]. При проведенні експертизи об'єкт розміщується між джерелом ІЧ-світла і камерою, що фіксує інфрачервоне випромінювання, що проходить крізь шари основи, ґрунту та фарбового шару твору. Отримане зображення може бути використане для оцінки характеристик та стану збереження основ, виявлення підготовчих рисунків та підмальовків, вивчення живописного стилю художника або техніки виконання роботи [1; 8, 3; 22, 24; 87].

Уперше дослідження у наскрізному інфрачервоному світлі застосовано у 1977 р. для ідентифікації штампа на звороті картини, прихованого дублюючим полотном [20]. У середині 1980-х рр. Ден Кушель (Dan Kushel) запропонував методику застосування наскрізного SWIR-випромінювання при проведенні експертизи творів живопису на полотняній основі для виявлення нижніх живописних шарів та авторських змін композиції [47]. Кушель сформулював теоретичні засади TIR-методу та продемонстрував, що аналіз у наскрізному ІЧ-світлі може бути ефективнішим, ніж у бічному ІЧ-випромінюванні та рентгенографія [47].

До кінця ХХ ст. дослідження у наскрізному ІЧ-випромінюванні використовувалися обмежено через ризик перегріву твору та можливе викривлення зображення при експонуванні плівки протягом тривалого проміжку часу [24; 84]. З появою доступних цифрових фотокамер, що характеризуються високою чутливістю і швидкістю реакції, та удосконаленням джерел інфрачервоного випромінювання TIR-метод набув широкого використання в експертизі живописних та графічних творів [24, 56]. Подальші дослідження науковців спрямовані на удосконалення методу та вивчення можливостей його застосування для попередньої ідентифікації пігментів фарбового шару [43].

Перші дослідження люмінесценції органічних речовин в ІЧ-діапазоні, що виникає під дією видимого світла, були проведені Шарлем Деє (Charles Dhéré; 1876–1955 рр.) у 1930-х р. [30]. У 1963 р. Чарльз Бріджмен (Charles Bridgman) та Генрі Гібсон (Henry Gibson; 1906–1992 рр.) [12] запропонували термін «інфрачервона люмінесценція» (infrared luminescence, IRL) для опису явища емісії (випромінювання) інфрачервоної флуоресценції при збудженні речовин синьо-зеленим світлом, навели умови проведення досліджень та опублікували результати аналізу художніх пігментів за допомогою цього методу. У подальших працях було показано, що інтенсивну ІЧ-люмінесценцію при збудженні видимим світлом демонструють єгипетська синя, ханський синій та ханський фіолетовий [62], кадмій жовтий та кадмій червоний [12, 28]. До початку ХХІ ст. IRL-метод в експертизі творів живопису та графіки широко не використовувався, що пов'язано з його обмеженою інформативністю та складністю проведення досліджень. Із появою доступних та зручних модифікованих цифрових камер метод широко використовується у дослідженнях з метою неdestructивної ідентифікації ІЧ-люмінесцентних пігментів [64, 72, 78]. У 2009–2010-х рр. методика фотофіксації ІЧ-люмінесценції була удосконалена Джованні Веррі (Giovanni Verri), який запропонував використовувати систему камер, оснащених імпульсними ксеноновими лампами (для випадків, коли є неможливою зйомка об'єкту зі штативом або у повністю затемненому приміщенні) [79], та комерційно доступні світлодіоди [81]. Останні дослідження показали [45], що аналіз зображень ІЧ-люмінесценції, індукованої ультрафіолетовими променями, дозволяє розрізнити титанове білило у формі анатазу та рутилу.

Технологія отримання хибнокольорової фотографії в інфрачервоному діапазоні (false-color infrared, FCIR) була розроблена компанією Kodak під час Другої світової війни для розпізнавання та викриття маскування [86; 56–57]. Перші розробки були здійснені на початку 1940-х рр. Дугласом Спенсером (Douglas Spencer; 1901–1979 рр.) та Ентоні Марридж (Anthony Marriage) з дослідницької лабораторії Kodak у Лондоні, які проводили експерименти з поєднання інфрачервоних і панхроматичних емульсій з кольоровою обробкою [8; 12]. Подальші дослідження у лабораторії Kodak у США здійснювалися групою вчених на чолі з Леопольдом Маннесом (Leopold Mannes; 1899–1964 рр.) та Волтером Кларком (Walter Clark; 1899–1991 рр.) і завершилися появою тришарових фотоплівок Kodacolor Aero-Reversal-Film (використовувалися військово-повітряними силами США для розпізнавання камуфляжу) [86; 57]. На відміну від звичайних тришарових кольорових плівок, чутливих до синього, зеленого та червоного кольорів, шари Kodacolor Aero-Reversal-Film мали чутливість до зеленого, червоного та інфрачервоного випромінювання [51; 46]. Оскільки ця плівка додає інфрачервоний компонент до запису видимого світла, зелені або червоні барвники з однаковим або схожим у видимому діапазоні кольорами при фотофіксації мають різні відтінки, якщо вони по-різному поглинають або відбивають інфрачервоне випромінювання [51; 46]. У 1962 р. розроблено плівку Kodak Ektachrome Aero Film [58], що зробило методику отримання хибнокольорових зображень в ІЧ-діапазоні доступною для широкого кола дослідників. Сучасною версією цієї плівки є професійна інфрачервона плівка Ektachrome Professional Infrared EIR.

У 1970 р. Чарльз Олін (Charles Olin; 1933–2023 рр.) та Томас Картер (Thomas Carter) запропонували використовувати плівку Kodak Ektachrome для попередньої ідентифікації пігментів та виявлення реставрацій [58]. У 1978 р. Мауро Маттеїні (Mauro Matteini) опублікував результати дослідження пігментів, лаків і в'язива живописних творів FCIR-методом [53]. Пізніше Альфредо Альдрованді (Alfredo Aldrovandi) дослідив здатність електронно-оптичних перетворювачів (відікон) відтворювати результати FCIR-фотоплівок [6], використавши послідовний запис трьох зображень, їхнє оцифрування та наступне поєднання для отримання триколірного зображення. Незважаючи на простоту використання та широкий спектр можливостей методу, до 1990-х рр. FCIR-метод не набув значного поширення через низький ступінь відтворюваності результатів дослідження. У 1990-х рр. основна увага науковців була спрямована на розробку методології фотофіксації на плівку хибнокольорових зображень в ІЧ-діапазоні, визначення оптимальних параметрів освітлення, фільтрів, умов зберігання плівки та пост-експозиційного контролю [55]. З кінця ХХ ст. із появою цифрової фотографії метод отримання хибнокольорової фотографії в інфрачервоному діапазоні систематично використовується при дослідженні творів живопису та графіки. Процес полягає у використанні програм для обробки цифрових зображень (графічні редактори, зокрема Adobe Photoshop) для комбінування у графічному редакторі трьох RGB-каналів зображень об'єкта у видимому світлі (червоний, зелений і синій) та каналу чорно-білого зображення, отриманого в ІЧ-діапазоні.

Останнє десятиліття відзначається розвитком методу мультиспектральної візуалізації, або технічної фотографії (Technical Photography). Метод заснований на фотофіксації твору у різних діапазонах спектра за допомогою модифікованої цифрової камери (360–1100 нм) із використанням відповідних джерел освітлення та фільтрів. Подальший аналіз отриманих зображень дає можливість визначити області реставрації, виявити підготовчі рисунки та встановити особливості авторської техніки створення роботи, виконати попередню ідентифікацію пігментів фарбового шару. Метод уперше був запропонований для дослідження об'єктів культурної спадщини на початку 1990-х рр. [48; 310] і набув поширення на початку ХХІ ст. У 2010-х рр. був виданий ряд посібників з технічної фотографії [31– 32, 83], що містять детальну інформацію та рекомендації з методології проведення досліджень творів мистецтва, зокрема характеристики обладнання, протоколи фотофіксації у різних діапазонах спектра та обробки отриманих зображень. Подальший розвиток дослідження спрямований на вивчення можливостей практичного застосування технічної фотографії та удосконалення методології мультиспектральної візуалізації як перспективного інструменту при проведенні експертизи та атрибуції об'єктів культурної спадщини [21–23, 41].

Висновки. У статті розглянуті та проаналізовані основні історичні етапи еволюції дослідження творів мистецтва в інфрачервоному діапазоні від відкриття ІЧ-променів, появи сенсibilізованих фотоплівок, розробки методології та її впровадження у музейну дослідницьку практику до застосування цифрових фотокамер, комп'ютерних технологій і розвитку методу мультиспектральної візуалізації. Наведені принципи дії та можливості методів ІЧ-фотографії та ІЧ-рефлектографії у відбитому та наскрізному ІЧ-випромінюванні, методів інфрачервоної люмінесценції та хибнокольорових зображень в ІЧ-діапазоні, окреслені сучасні тенденції та можливості використання ІЧ-випромінювання при проведенні експертизи творів мистецтва.

Перспективи подальших досліджень спрямовані на застосування сучасних можливостей дослідження живописних і графічних творів в інфрачервоному діапазоні при вивченні об'єктів

культурної спадщини з колекцій музеїв України.

Список використаної літератури

1. Андріанова О. Б., Біскулова С. О., Живкова О. В., Тимченко Т. Р., Чуєва К. Є. НАука. МИстецтво. СТудії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків : метод. пос. Київ : Вид-во «Фенікс», 2019. 40 с.
2. Андріанова О. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи. Український мистецтвознавчий дискурс: колективна монографія / За заг. ред. д. іст. н. В. В. Карпова. НАКККІМ-Рига : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 20–70.
3. Андріанова О., Біскулова С., Перевальський В., Чуєва К., Шостак О. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції музею Ханенків. *Наука. Мистецтво. Студії. Освіта: метод. пос.* Київ : Фенікс, 2020. 64 с.
4. Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія): навч. пос. Київ : НАКККІМ, 2017. 120 с.
5. Цитович В. І. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис : (методологія та практика): навч. пос. Київ : НАКККІМ, 2018. 232 с.
6. Aldrovandi A., Bertani D., Cetica M., Matteini M., Moles A., Poggi P., Tiano P. Multispectral Image Processing of Paintings. *Studies in Conservation*. 1988. Vol. 33, № 3, P. 154–159. doi: 10.2307/1506208.
7. Arslanoglu J., Centeno S., Digney-Peer S., Duvernois I. «Picasso in the Metropolitan Museum of Art»: An investigation of materials and techniques. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2013. Vol. 52, № 3. P. 140–155. doi: 10.1179/1945233013Y.0000000007.
8. Begleiter S. H. The Art of Color Infrared Photography. Buffalo, N.Y. : Amherst Media, 2001. 126 p.
9. Bertani D., Cetica M., Poggi P., Puccioni G., Buzzegoli E., Kunzelman D., Cecchi S. A scanning device for infrared reflectography. *Studies in Conservation*. 1990. Vol. 35, № 3. P. 113–116. doi: 10.1179/sic.1990.35.3.113.
10. Billinge R., Cupitt J., Dessipris N., Saunders D. A note on an improved procedure for the rapid assembly of infrared reflectogram mosaics. *Studies in Conservation*. 1993. Vol. 38, № 2. P. 92–98. doi: 10.1179/sic.1993.38.2.92.
11. Blout E. R., Amon W. F., Shepherd R. G., Thomas A., West C. D., Land E. H. Near Infra-Red Transmitting Filters. *Journal of the Optical Society of America*. 1946. Vol. 36, № 8, P. 460–464. doi: 10.1364/JOSA.36.000460.
12. Bridgman Ch. F., Gibson H. L. Infrared luminescence in the photographic examination of paintings and other art objects. *Studies in conservation*. 1963. Vol. 8, № 3. P. 77–83. doi: 10.1179/sic.1963.012.
13. Brooker L. G. S., Hamer F. M., Mees C. E. K. Recent Advances in Sensitizers for the Photography of the Infrared. *Journal of the Optical Society of America*. 1933. Vol. 23, № 6. P. 216–222. doi: 10.1364/josa.23.000216.
14. Burmester A., Bayerer F. Towards improved infrared reflectograms. *Studies in Conservation*. 1993. Vol. 38, № 3. P. 145–154. doi: 10.1179/sic.1993.38.3.145.
15. Casini A., Lotti F., Picollo M. Imaging Spectroscopy for the Non-invasive Investigation of Paintings. *International Trends in Optics and Photonics*. Springer Series in Optical Sciences. Vol. 74 / Ed. T. Asakura. Berlin, Heidelberg : Springer, 1999. P. 343–356. https://doi.org/10.1007/978-3-540-48886-6_22.
16. Clark W. Infrared photography. *Journal of the Biological Photographic Association*. 1934. Vol. 2. № 3. P. 119–129. URL: https://archive.org/details/sim_journal-of-biological-photography_1933-1934_2_1-4/page/118/mode/2up.
17. Clark W. Photography by infrared: its principles and applications. New York: John Wiley; London : Chapman & Hall, 1939. 397 p.
18. Coddington J., Siano S. Infrared imaging of twentieth-century works of art. *Studies in Conservation*. 2000. Vol. 45 (sup1). P. 39–44. doi: 10.1179/sic.2000.45.supplement-1.39.
19. Colarusso P., Kidder L. H., Levin I. W., Fraser J. C., Arens J. F., Lewis E. N. Infrared spectroscopic imaging: from planetary to cellular systems. *Applied Spectroscopy*. 1998, Vol. 52, № 3. P. 106A–120A. doi: 10.1366/0003702981943.
20. Cornelius F. D. Transmitted infrared photography. *Studies in Conservation*. 1977. Vol. 22, № 1. P. 42–44. doi: 10.1179/sic.1977.005.
21. Cosentino A. Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments. *International Journal of Conservation Science*. 2015. Vol. 6, № 3. P. 287–298. URL: https://www.academia.edu/15609993/Effects_of_Different_Binders_on_Technical_Photography_and_Infrared_Reflectography_of_54_Historical_Pigments.
22. Cosentino A. Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method. *Heritage Science*. 2014. Vol. 2, № 8. P. 1–12. doi: 10.1186/2050-7445-2-8.
23. Cosentino A. Infrared Technical Photography for Art Examination. *e-Preservation Science*. 2016. Vol. 13. P. 1–6. https://www.morana-rtd.com/e-preservation-science/2016/ePS_2016_a1_Cosentino.pdf.
24. Cucci C., Picollo M., Vervat M. Trans-illumination and trans-irradiation with digital cameras: potentials and limits of two imaging techniques used for the diagnostic investigation of paintings. *Journal of Cultural Heritage*. 2012. Vol. 13, № 1. P. 83–88. doi: 10.1016/j.culher.2011.07.002.
25. Cultural Heritage Science Open Source – CHSOS. URL: <https://chsopensource.org/full-spectrum-cameras/>.
26. Daffara C., Pampaloni E., Pezzati L., Barucci M., Fontana R. Scanning Multispectral IR Reflectography SMIRR: An Advanced Tool for Art Diagnostics. *Accounts of Chemical Research*. 2010. Vol. 43. № 6. P. 847–856. doi:10.1021/ar900268t.
27. Davies A. Digital Ultraviolet and Infrared Photography. New York : Routledge, 2017. 214 p.
28. De La Rie E. R. Fluorescence of paint and varnish layers (Part 1). *Studies in Conservation*. 1982. Vol. 27, № 1.

P. 1–7. doi: 10.1179/sic.1982.27.1.1.

29. Delivering our vision of strategic growth. Scientific Digital Imaging plc. Annual Report and Accounts. 2018. 74 p. URL: https://www.annualreports.com/HostedData/AnnualReportArchive/s/LSE_SD1_2018.pdf.

30. Dhéré C. (1939). La spectrochimie de fluorescence dans l'étude des produits biologiques. *Fortschritte der Chemie Organischer Naturstoffe*. *Fortschritte der Chemie Organischer Naturstoffe*. Vol. 2 / Ed. L. Zechmeister. Vienna : Springer. P. 301–341. doi: 10.1007/978-3-7091-7184-4_9.

31. Dyer J., Verri G., Cupitt J. Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence modes: A User Manual. CHARISMA. 2013. 192 p. URL: www.britishmuseum.org/pdf/charisma-multispectral-imaging-manual-2013.pdf.

32. Edwards G., Oey M. Digital imaging workflow for treatment documentation. Conservation Division, Preservation Directorate Library of Congress. 2018. 201 p. URL: <https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/Docs/Digital%20Imaging%20Workflow.pdf>.

33. Falco C. M. High resolution digital camera for infrared reflectography. *Review of Scientific Instruments*. 2009. Vol. 80, № 7. 071301. doi: 10.1063/1.3174431. https://wp.optics.arizona.edu/falco/wp-content/uploads/sites/57/2016/08/RSI_IRcamera.pdf.

34. Farnsworth M. Infra-red Absorption of Paint Materials. *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*. 1938. Vol. 7. № 2. P. 88–98.

35. Fontana R., Barucci M., Dal Fovo A., Pampaloni E., Raffaelli M., Striova J. Multispectral IR Reflectography for Painting Analysis. *Advanced Characterization Techniques, Diagnostic Tools and Evaluation Methods in Heritage Science* / Eds. D. Bastidas, E. Cano. Cham, Switzerland : Springer, 2018. P. 33–47. doi:10.1007/978-3-319-75316-4_3.

36. Fontana R., Bencinia D., Carcagnib P., Grecoa M., Mastroiannia M., Materazzia M., Pampalonia E., Pezzatiali L. Multi-spectral IR reflectography. *O3A: Optics for Arts, Architecture, and Archaeology*. Vol. 6618 / Eds. Fotakis C., Pezzati L., Salimbeni R. Bellingham, WA: SPIE Press, 2007. P. 292–306.

37. Galal A. M. An analytical study on the modern history of digital photography. *International Design Journal*. 2016. Vol. 6. № 2. P. 203–215.

38. Gavrilo D., Maev R., Almond D. P. A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis. *Canadian Journal of Physics*. 2014. Vol. 92, № 4. P. 341–364. doi: 10.1139/cjp-2013-0128.

39. Gavrilo D., Maeva E., Grube O., Vodyanoy I., Maev R. Experimental comparative study of the applicability of infrared techniques for non-destructive evaluation of paintings. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2013. Vol. 52, № 1. P. 48–60. doi: 10.1179/0197136012Z.0000000002.

40. Gordon D. The fifteenth century Italian paintings. Vol. 1. National Gallery Catalogues. London : National Gallery Company. 2003. 464 p.

41. Hayem-Ghez A., Ravaut E., Boust C., Bastian G., Menu M., Brodie-Linder N. Characterizing pigments with hyperspectral imaging variable false-color composites. *Applied Physics A*. 2015. Vol. 121. P. 939–947. doi: 10.1007/s00339-015-9458-8.

42. Hentschel K. Photochemical Experimentation, Infrared Exploration, and the Turn Towards Photometry. *Mapping the Spectrum: Techniques of Visual Representation in Research and Teaching*. Oxford : Oxford Academic. 2002. P. 247–289. doi: 10.1093/acprof:oso/9780198509530.003.0007.

43. Herrero-Cortell M., Artoni P., Raich M. Transmitted light imaging in VIS and IR, in the study of paintings: a brief report on the behavior of the main historical pigments. *Cultura e Scienza del Colore-Color Culture and Science*. 2020. Vol. 12, № 2. P. 79–88. doi: 10.23738/CCSJ.120210.

44. Keck Sh. A use of infra-red photography in the study of technique. *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*. 1941. Vol. 9, № 3. P. 145–152.

45. Keller A. T., Lenz R., Artesani A., Mosca S., Comelli D., Nevin A. Exploring the ultraviolet induced infrared luminescence of titanium white pigments. *UV-Vis Luminescence Imaging Techniques. Conservation 360⁰* / Eds. M. Picollo, M. Stols-Witlox, L. Fuster-López. Valencia (Spain) : Universitat Politècnica de Valencia. 2019, P. 201–232. <https://doi.org/10.4995/360.2019.110002>. URL: <http://hdl.handle.net/10251/138517>.

46. Klein L., Klein K. Digital Infrared Photography: Artistic Techniques. Buffalo, N.Y. : Amherst Media, 2015. 128 p.

47. Kushel D. A. Applications of transmitted infrared radiation to the examination of artifacts. *Studies in Conservation*. 1985. Vol. 30. № 1. P. 1–10. doi: 10.1179/sic.1985.30.1.1.

48. Liang H. Advances in multispectral and hyperspectral imaging for archaeology and art conservation. *Applied Physics A*. 2012. Vol. 106. P. 309–323. doi: 10.1007/s00339-011-6689-1.

49. Lyon R. A. Infra-red radiations aid examination of paintings. *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*. 1934. Vol. 2. P. 203–212.

50. MacBeth Rh., Breare C. The technical examination and documentation of easel paintings. *Conservation of easel paintings* / Eds. J. H. Stoner, R. Rushfield. Abingdon, Oxon; New York, NY : Routledge, 2012. P. 302–321. doi: 10.4324/9780429399916-20.

51. Mairinger F. The infrared examination of paintings. *Radiation in Art and Archeometry* / Eds. D.C. Creagh, D.A. Bradley. Amsterdam, The Netherlands : Elsevier, 2000. P. 40–55. doi: 10.1016/B978-044450487-6/50049-3.

52. Mairinger F. UV-, IR- and X-ray imaging. *Non-destructive microanalysis of cultural heritage materials. Comprehensive Analytical Chemistry, Vol. 42* / Eds. K. H. A. Janssens, R. Grieken. Antwerp: Wilson & Wilson Elsevier, 2004. P. 15–71. doi: 10.1016/s0166-526x(04)80006-0.

53. Matteini M., Moles A., Tiano P. Infrared Colour Films as an Auxiliary Tool for the Investigation of Paintings. *ICOM Committee for Conservation 5th Triennial Meeting, Zagreb*. Rotterdam : Bouwcentrum. 1978. P. 78/1/3–78/1/4.

URL: https://archive.org/details/gri_33125001869656/page/n133/mode/2up?q=Matteini.

54. Mees C. E. K. *The Photography Of Colored Objects*. Rochester, N. Y.: Eastman Kodak Co. 1919. 113 p.
55. Moon Th., Schilling M. R., Thirkettle S. A note on the use of false-color infrared photography in conservation. *Studies in conservation*. 1992. Vol. 37. № 1. P. 42–52. doi: 10.2307/1506436.
56. Moutsatsou A., Skapoula D., Doulgeridis M. The contribution of transmitted infrared imaging to non-invasive study of canvas paintings at the National Gallery–Alexandros Soutzos Museum, Greece. *E-conservation magazine*. 2011. Vol. 22. P. 53–61.
57. Müller-Skjold F., Schmitt H., Wehlte K. Gemäldephotographie im Licht verschiedener Wellenlängen. *Zeitschrift für angewandte Photographie*, 1939. № 5/6, S. 125–140.
58. Olin Ch. H., Thomas G. C. Infrared color photography of painting materials. *IIC-American group Technical Papers*. 1970. P. 27–28. URL: <https://mci.si.edu/node/1170361>.
59. Opus Instruments. URL: <https://www.opusinstruments.com/cameras/osiris-camera/>.
60. Paolini C. The diagnostic technique of False Colour and the application of Artificial Intelligence for its interpretation. *Finais Collection*. Vol. 3. / Ed. R. Kunz, A. Ghazarian. Zurigo : Finais, 2022. P. 15–17. URL: https://elearning.unite.it/pluginfile.php/259308/mod_resource/content/1/3%20VOL_PRINT%20CP%20AI.pdf.
61. Pezzati L., Materazzi M., Poggi P. IR-colour scanning reflectography. *The Painting Technique of Pieretro Vannucci, called il Perugino* / Eds. B. Brunetti, C. Seccaroni and A. Sgamellotti. Florence : Nardini Editore, 2004. P. 65–70.
62. Pozza G., Ajò D., Chiari G., De Zuane F., Favaro M. Photoluminescence of the inorganic pigments Egyptian blue, Han blue and Han purple. *Journal of Cultural Heritage*. 2000. Vol. 1, № 4. P. 393–398. doi: 10.1016/S1296-2074(00)01095-5.
63. Profilocolore Ltd. URL: <https://www.profilocolore.com/modified-cameras/>
64. Ramadan S., Mahgoub G., ElHagrassy A., Mertah E. Investigation and Characterization of Two Painted Limestone Stelae, Egyptian Museum, Cairo, Egypt. *Egyptian Journal of Chemistry*. 2022. Vol. 65. № 8. P. 85–96. doi: 10.21608/ejchem.2022.102211.4747.
65. Rawlins F. I. G. A novel infra-red camera for art gallery work. *The museums journal*. 1938. Vol. 38. P. 186–188.
66. Rawlins F. I. G. From the National Gallery Laboratory. London : National Gallery, 1940. 50 p.
67. Saunders D., Billinge R., Cupitt J., Atkinson N., Liang H. A new camera for high-resolution infrared imaging of works of art. *Studies in conservation*. 2006. Vol. 51, № 4. P. 277–290. doi: 10.1179/sic.2006.51.4.277.
68. Silverman J., Mooney J. M., Shepherd F. D. Infrared Video Cameras. *Scientific American*. 1992. Vol. 266, № 3. P. 78–83. doi:10.1038/scientificamerican0392-78.
69. Sizov F. Brief history of THz and IR technologies. *Semiconductor physics, quantum electronics & optoelectronics*. 2019. Vol. 22, № 1. P. 67–79. <https://doi.org/10.15407/spqeo22.01.67>.
70. Spencer's Camera & Photo. URL: <https://www.spencerscamera.com/full-spectrum-cameras.cfm>.
71. Stuart B. H. *Analytical techniques in materials conservation*. Chichester, England : John Wiley & Sons, 2007. 424 p.
72. Thoury M., Delaney J. K., De La Rie E. R., Palmer M., Morales K., Krueger J. Near-infrared luminescence of cadmium pigments: in situ identification and mapping in paintings. *Applied Spectroscopy*. 2011. Vol. 65. № 8. P. 939–951. doi : 10.1366/11-06230.
73. Van Asperen de Boer J. R. J. Examination by infrared radiation. *Scientific Examination of Easel Paintings: Art History and Laboratory Pact 13* / Ed. R. van Schoute, H. Verougstraete-Marcq. Strasbourg : Council of Europe, Parliamentary Assembly, 1986. P. 109–130.
74. Van Asperen de Boer J. R. J. Infrared reflectograms of panel paintings. *Studies in Conservation*. 1966. Vol. 11, № 1. P. 45–46. doi:10.1179/sic.1966.005.
75. Van Asperen de Boer J. R. J. Infrared reflectography: a method for the examination of paintings. *Applied Optics*. 1968. Vol. 7. № 9. P. 1711–1714. doi: 10.1364/ao.7.001711.
76. Van Asperen de Boer J. R. J. Reflectography of paintings using an infrared Vidicon television system. *Studies in Conservation*. 1969. Vol. 14, № 3. P. 96–118. doi:10.1179/sic.1969.010.
77. Verhoeven G. Imaging the invisible using modified digital still cameras for straightforward and low-cost archaeological near-infrared photography. *Journal of Archaeological Science*. 2008, Vol. 35. № 12. P. 3087–3100. doi: 0.1016/j.jas.2008.06.012.
78. Verri G. The application of visible-induced luminescence imaging to the examination of museum objects. *O3A: Optics for Arts, Architecture, and Archaeology II*. Vol. 7391 / Ed. L. Pezzati. Bellingham, WA: SPIE Press, 2009. P. 37–48. doi:10.1117/12.827331.
79. Verri G. The spatially resolved characterisation of Egyptian blue, Han blue and Han purple by photo-induced luminescence digital imaging. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*. 2009. Vol. 394. № 4. P. 1011–1021. doi: 10.1007/s00216-009-2693-0.
80. Verri G., Saunders D. Xenon flash for reflectance and luminescence (multispectral) imaging in cultural heritage applications. *The British Museum Technical Bulletin*. 2014. Vol. 8. P. 83–92.
81. Verri G., Saunders D., Ambers J., Sweek T. Digital mapping of Egyptian blue: conservation implications. *Studies in Conservation*. 2010. Vol. 55(sup2). P. 220–224. doi:10.1179/sic.2010.55.supplement-2.220.
82. Walmsley E., Fletcher C., Delaney J. Evaluation of system performance of near-infrared imaging devices. *Studies in Conservation*. 1992. Vol. 37, № 2. P. 120–131. doi: 10.1179/sic.1992.37.2.120.
83. Warda J. *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*. 2nd Edition. Washington, D.C. : American Institute for Conservation. 2011. 223 p.

84. Webb E. K. Reflected Infrared and 3D Imaging for Object Documentation. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2017. Vol. 56, № 3–4. P. 211–224. doi: 10.1080/01971360.2017.1359463.
85. Wecksung G., Evans R., Walker J., Ainsworth M., Brealey J., Cariveau G. Assembly of infra-red reflectograms by digital processing using a portable data collecting system. Proceedings of the ICOM Committee for Conservation, 8th Triennial Meeting, Sydney, 6–11 September, 1987. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 1987. P. 107–109.
86. Williams R, Williams G. Ultraviolet, infrared & fluorescence photography. 2005. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Ultraviolet-%2C-Infrared-%26-Fluorescence-Photography-Williams/ad39e89ba3595d63eaa11f4ba437f21d95ff68fe>.
87. Wood R. A New Departure in Photography. *The Century Magazine. The Century Company*. 1910. Vol. 79, № 4. P. 565–572.

References

1. Andrianova O. B., Biskulova, S.O., Zhyvkova, O.V., Tymchenko, T.R., & Chuieva, K.Ye. (2020). NAuka. MYstetstvo. STudii. Osvita. Tekhnolohichni doslidzhennia tvoriv mystetstva z koleksii Muzeiu Khanenkiv [Science. Art. Studios. Education. Technological research of works of art from the Khanenko Museum collection]. Kyiv : Feniks. [in Ukrainian].
2. Andrianova O. (2020). Tekhnolohichni doslidzhennia v strukturi mystetstvosnavchoi ekspertyzy [Technological research in the structure of art historical expertise]. *Ukrainskyi mystetstvosnavchyi dyskurs — Ukrainian art discourse* (pp. 20–70). Ryha: «Baltija Publishing». [in Ukrainian].
3. Andrianova O., Biskulova, S., Perevalskiy, V., Chuieva, K., & Shostak, O. (2020). Tekhnolohichni doslidzhennia tvoriv yevropeiskoi hrafiky z koleksii muzeiu Khanenkiv. Nauka. Mystetstvo. Studii. Osvita [Technological research of European graphic works from the Khanenko Museum collection. Science. Art. Studios. Education]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
4. Tymchenko T.R. (2017). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (istoriia ta metodolohiia) [Examination of works of fine art: painting (history and methodology)]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Tsytovykh V.I. (2018). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys : (metodolohiia ta praktyka) [Examination of works of fine art: painting: (methodology and practice)]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Aldrovandi A., Bertani, D., Cetica, M., Matteini, M., Mole, A., Poggi P., & Tiano P. (1988). Multispectral Image Processing of Paintings. *Studies in Conservation*, 33(3), 154–159. doi: 10.2307/1506208.
7. Arslanoglu, J., Centeno, S., Digney-Peer, S., & Duvernois I. (2013). «Picasso in the Metropolitan Museum of Art»: An investigation of materials and techniques. *Journal of the American Institute for Conservation*, 52(3), 140–155. doi: 10.1179/1945233013Y.0000000007.
8. Begleiter, S. H. (2001). The Art of Color Infrared Photography. Buffalo, N.Y. : Amherst Media.
9. Bertani, D., Cetica, M., Poggi, P., Puccioni, G., Buzzegoli, E., Kunzelman, D., & Cecchi, S. (1990). A scanning device for infrared reflectography. *Studies in Conservation*, 35(3), 113–116. doi: 10.1179/sic.1990.35.3.113.
10. Billinge, R., Cupitt, J., Dessipris, N., & Saunders, D. (1993). A note on an improved procedure for the rapid assembly of infrared reflectogram mosaics. *Studies in Conservation*, 38 (2), 92–98. doi: 10.1179/sic.1993.38.2.92.
11. Blout, E. R., Amon, W. F., Shepherd, R. G., Thomas, A., West, C. D., & Land E. H. (1946). Near Infra-Red Transmitting Filters. *Journal of the Optical Society of America*, 36(8), 460–464. doi: 10.1364/JOSA.36.000460.
12. Bridgman, Ch. F., & Gibson, H. L. (1963). Infrared luminescence in the photographic examination of paintings and other art objects. *Studies in conservation*. 1963, 8(3), 77–83. doi: 10.1179/sic.1963.012.
13. Brooker, L. G. S., Hamer, F. M., & Mees, C. E. K. (1933). Recent Advances in Sensitizers for the Photography of the Infrared. *Journal of the Optical Society of America*, 23(6), 216–222. doi: 10.1364/josa.23.000216.
14. Burmester, A., & Bayerer, F. (1993). Towards improved infrared reflectograms. *Studies in Conservation*, 38(3), 145–154. doi: 10.1179/sic.1993.38.3.145.
15. Casini, A., Lotti, F., & Picollo, M. (1999). Imaging Spectroscopy for the Non-invasive Investigation of Paintings. *International Trends in Optics and Photonics*. Springer Series in Optical Sciences (Vol. 74). (pp.343–356). Berlin, Heidelberg : Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-540-48886-6_22.
16. Clark, W. (1934). Infrared photography. *Journal of the Biological Photographic Association*, 2(3), 119–129. URL: https://archive.org/details/sim_journal-of-biological-photography_1933-1934_2_1-4/page/118/mode/2up.
17. Clark, W. (1939). Photography by infrared: its principles and applications. New York: John Wiley; London: Chapman & Hall.
18. Coddington, J., & Siano, S. (2000). Infrared imaging of twentieth-century works of art. *Studies in Conservation*, 45(sup1), 39–44. doi: 10.1179/sic.2000.45.supplement-1.39.
19. Colarusso, P., Kidder, L. H., Levin, I. W., Fraser, J. C., Arens, J. F., & Lewis E. N. (1998). Infrared spectroscopic imaging: from planetary to cellular systems. *Applied Spectroscopy*, 52(3), 106A–120A. doi: 10.1366/0003702981943.
20. Cornelius, F. D. (1977). Transmitted infrared photography. *Studies in Conservation*, 22(1), 42–44. doi: 10.1179/sic.1977.005.
21. Cosentino, A. (2015). Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments. *International Journal of Conservation Science*, 6(3), 287–298. URL: https://www.academia.edu/15609993/Effects_of_Different_Binders_on_Technical_Photography_and_Infrared_Reflectography_of_54_Historical_Pigments.

22. Cosentino, A. (2014). Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method. *Heritage Science*, 2(8), 1-12. doi: 10.1186/2050-7445-2-8.
23. Cosentino, A. (2016). Infrared Technical Photography for Art Examination. *e-Preservation Science*, 13, 1-6. https://www.morana-rtd.com/e-preservation-science/2016/ePS_2016_a1_Cosentino.pdf.
24. Cucci, C., Piccolo, M., & Vervat, M. (2012). Trans-illumination and trans-irradiation with digital cameras: potentials and limits of two imaging techniques used for the diagnostic investigation of paintings. *Journal of Cultural Heritage*, 13(1), 83-88. doi: 10.1016/j.culher.2011.07.002.
25. Cultural Heritage Science Open Source – CHSOS. URL: <https://chsopensource.org/full-spectrum-cameras/>.
26. Daffara, C., Pampaloni, E., Pezzati, L., Barucci, M., & Fontana, R. (2010). Scanning Multispectral IR Reflectography SMIRR: An Advanced Tool for Art Diagnostics. *Accounts of Chemical Research*, 43(6), 847-856. doi:10.1021/ar900268t.
27. Davies, A. (2017). Digital Ultraviolet and Infrared Photography. New York : Routledge.
28. De La Rie, E. R. (1982). Fluorescence of paint and varnish layers (Part 1). *Studies in Conservation*, 27(1), 1-7. doi: 10.1179/sic.1982.27.1.1.
29. Delivering our vision of strategic growth. Scientific Digital Imaging plc. Annual Report and Accounts. 2018. URL: https://www.annualreports.com/HostedData/AnnualReportArchive/s/LSE_SDI_2018.pdf.
30. Dhere, C. (1939). La spectrochimie de fluorescence dans l'étude des produits biologiques. *Fortschritte der Chemie Organischer Naturstoffe*. *Fortschritte der Chemie Organischer Naturstoffe* (Vol. 2), (pp. 301-341). Vienna : Springer. P. 301–341. doi: 10.1007/978-3-7091-7184-4_9.
31. Dyer, J., Verri, G., & Cupitt, J. (2013). Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence modes: A User Manual. CHARISMA. URL: <https://www.britishmuseum.org/pdf/charisma-multispectral-imaging-manual-2013.pdf>.
32. Edwards, G., & Oey, M. (2018). Digital imaging workflow for treatment documentation. Conservation Division, Preservation Directorate Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/Docs/Digital%20Imaging%20Workflow.pdf>.
33. Falco, C. M. (2009). High resolution digital camera for infrared reflectography. *Review of Scientific Instruments*, 80(7), 071301. doi: 10.1063/1.3174431. https://wp.optics.arizona.edu/falco/wp-content/uploads/sites/57/2016/08/RSI_IRcamera.pdf.
34. Farnsworth, M. (1938). Infra-red Absorption of Paint Materials. *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, 7(2), 88-98.
35. Fontana, R., Barucci, M., Dal Fovo, A., Pampaloni, E., Raffaelli, M., & Striova J. (2018). Multispectral IR Reflectography for Painting Analysis. *Advanced Characterization Techniques, Diagnostic Tools and Evaluation Methods in Heritage Science* (pp. 33-47). Cham, Switzerland : Springer. doi:10.1007/978-3-319-75316-4_3.
36. Fontana, R., Bencinia, D., Carcagnib, P., Grecoa, M., Mastroiannia ,M., Materazzia, M., Pampalonia, E., & Pezzatials, L. Multi-spectral IR reflectography. *O3A: Optics for Arts, Architecture, and Archaeology* (Vol. 6618), (pp. 292-306). WA: SPIE Press.
37. Galal, A. M. (2016). An analytical study on the modern history of digital photography. *International Design Journal*, 6(2), 203-215.
38. Gavrilov, D., Maev, R., & Almond, D. P. (2014). A review of imaging methods in analysis of works of art: Thermographic imaging method in art analysis. *Canadian Journal of Physics*, 92(4), 341-364. doi: 10.1139/cjp-2013-0128.
39. Gavrilov, D., Maeva, E., Grube, O., Vodyanoy, I., & Maev, R. (2013). Experimental comparative study of the applicability of infrared techniques for non-destructive evaluation of paintings. *Journal of the American Institute for Conservation*, 52(1), 48-60. doi: 10.1179/0197136012Z.0000000002.
40. Gordon, D. (2003). The fifteenth century Italian paintings. Vol. 1. National Gallery Catalogues. London : National Gallery Company.
41. Hayem-Ghez, A., Ravaud, E., Boust, C., Bastian, G., Menu, M., & Brodie-Linder, N. (2015). Characterizing pigments with hyperspectral imaging variable false-color composites. *Applied Physics A*, 121, 939-947. doi: 10.1007/s00339-015-9458-8.
42. Hentschel, K. (2002). Photochemical Experimentation, Infrared Exploration, and the Turn Towards Photometry. *Mapping the Spectrum: Techniques of Visual Representation in Research and Teaching* (pp. 247-289). Oxford : Oxford Academic. doi: 10.1093/acprof:oso/9780198509530.003.0007.
43. Herrero-Cortell, M., Artoni, P., & Raich, M. (2020). Transmitted light imaging in VIS and IR, in the study of paintings: a brief report on the behavior of the main historical pigments. *Cultura e Scienza del Colore-Color Culture and Science*, 12(2), 79-88. doi: 10.23738/CCSJ.120210.
44. Keck, Sh. (1941). A use of infra-red photography in the study of technique. *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, 9(3), 145-152.
45. Keller, A. T., Lenz, R., Artesani, A., Mosca, S., Comelli, D., & Nevin, A. (2019). Exploring the ultraviolet induced infrared luminescence of titanium white pigments. *UV-Vis Luminescence Imaging Techniques. Conservation 360⁰* (pp.201–232). Valencia (Spain) : Universitat Politècnica de Valencia. <https://doi.org/10.4995/360.2019.110002>. URL: <http://hdl.handle.net/10251/138517>.
46. Klein, L., & Klein, K. (2015). Digital Infrared Photography: Artistic Techniques. Buffalo, N.Y. : Amherst Media.
47. Kushel, D. A. (1985). Applications of transmitted infrared radiation to the examination of artifacts. *Studies in Conservation*, 30(1), 1-10. doi: 10.1179/sic.1985.30.1.1.
48. Liang, H. (2012). Advances in multispectral and hyperspectral imaging for archaeology and art conservation. *Applied Physics A*, 106, 309-323. doi: 10.1007/s00339-011-6689-1.

49. Lyon, R. A. (1934). Infra-red radiations aid examination of paintings. *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, 2, 203-212.
50. MacBeth, Rh., & Breare, C. (2012). The technical examination and documentation of easel paintings. *Conservation of easel paintings* (pp.302-321). Abingdon, Oxon; New York, NY : Routledge. doi: 10.4324/9780429399916-20.
51. Mairinger, F. (2000). The infrared examination of paintings. *Radiation in Art and Archeometry* (pp.40-55). Amsterdam, The Netherlands : Elsevier. doi: 10.1016/B978-044450487-6/50049-3.
52. Mairinger, F. (2004). UV-, IR- and X-ray imaging. *Non-destructive microanalysis of cultural heritage materials. Comprehensive Analytical Chemistry* (Vol. 42), (pp.15-71). Antwerp: Wilson & Wilson Elsevier. doi: 10.1016/S0166-526X(04)80006-0.
53. Matteini, M., Moles, A., & Tiano, P. (1978). Infrared Colour Films as an Auxiliary Tool for the Investigation of Paintings. Proceedings from *ICOM Committee for Conservation 5th Triennial Meeting, Zagreb*. (pp. 78/1/3–78/1/4). Rotterdam : Bouwcentrum. URL: https://archive.org/details/gri_33125001869656/page/n133/mode/2up?q=Matteini.
54. Mees, C. E. K. (1919). *The Photography Of Colored Objects*. Rochester, N. Y.: Eastman Kodak Co.
55. Moon, Th., Schilling, M. R., & Thirkettle, S. (1992). A note on the use of false-color infrared photography in conservation. *Studies in conservation*, 37(1), 142–52. doi: 10.2307/1506436.
56. Moutsatsou, A., Skapoula, D., & Doulgeridis, M. (2011). The contribution of transmitted infrared imaging to non-invasive study of canvas paintings at the National Gallery–Alexandros Soutzos Museum, Greece. *E-conservation magazine*, 22, 53–61.
57. Müller-Skjold, F., Schmitt, H., Wehlte K. (1939). Gemäldephotographie im Licht verschiedener Wellenlängen [Painting photography in light of different wavelengths]. *Zeitschrift für angewandte Photographie — Journal for applied photography*, 5/6, 125-140 [in German].
58. Olin, Ch. H., & Thomas, G. C. (1970). Infrared color photography of painting materials. *IIC-American group Technical Papers*, 27-28. URL: <https://mci.si.edu/node/1170361>.
59. Opus Instruments. URL: <https://www.opusinstruments.com/cameras/osiris-camera/>.
60. Paolini, C. (2022). The diagnostic technique of False Colour and the application of Artificial Intelligence for its interpretation. *Finais Collection* (Vol. 3), (pp.15–17). Zurigo : Finais. URL: https://elearning.unite.it/pluginfile.php/259308/mod_resource/content/1/3%20VOL_PRINT%20CP%20AI.pdf.
61. Pezzati, L., Materazzi, M., & Poggi, P. (2004). IR-colour scanning reflectography. *The Painting Technique of Pieretro Vannucci, called il Perugino* (pp.65-70). Florence : Nardini Editore.
62. Pozza, G., Ajò, D., Chiari, G., De Zuane, F., & Favaro, M. (2000). Photoluminescence of the inorganic pigments Egyptian blue, Han blue and Han purple. *Journal of Cultural Heritage*, 1(4), 393-398. doi: 10.1016/S1296-2074(00)01095-5.
63. Profilocolore Ltd. URL: <https://www.profilocolore.com/modified-cameras/>
64. Ramadan, S., Mahgoub, G., ElHagrassy, A., & Mertah, E. (2022). Investigation and Characterization of Two Painted Limestone Stelae, Egyptian Museum, Cairo, Egypt. *Egyptian Journal of Chemistry*, 65(8), 85-96. doi: 10.21608/ejchem.2022.102211.4747.
65. Rawlins, F. I. G. (1938). A novel infra-red camera for art gallery work. *The museums journal*, 38, 186-188.
66. Rawlins, F. I. G. (1940). *From the National Gallery Laboratory*. London: National Gallery.
67. Saunders, D., Billinge, R., Cupitt, J., Atkinson, N., & Liang, H. (2006). A new camera for high-resolution infrared imaging of works of art. *Studies in conservation*, 51(4), 277-290. doi: 10.1179/sic.2006.51.4.277.
68. Silverman, J., Mooney, J. M., & Shepherd, F. D. (1992). Infrared Video Cameras. *Scientific American*, 266(3), 78-83. doi:10.1038/scientificamerican0392-78.
69. Sizov, F. (2019). Brief history of THz and IR technologies. *Semiconductor physics, quantum electronics & optoelectronics*, 22(1), 67-79. <https://doi.org/10.15407/spqeo22.01.67>.
70. Spencer's Camera & Photo. URL: <https://www.spencerscamera.com/full-spectrum-cameras.cfm>.
71. Stuart, B. H. (2007). *Analytical techniques in materials conservation*. Chichester, England : John Wiley & Sons.
72. Thoury, M., Delaney, J. K., De La Rie, E. R., Palmer, M., Morales, K., & Krueger, J. (2011). Near-infrared luminescence of cadmium pigments: in situ identification and mapping in paintings. *Applied Spectroscopy*, 65(8), 939-951. doi: 10.1366/11-06230.
73. Van Asperen de Boer, J. R. J. (1986). Examination by infrared radiation. *Scientific Examination of Easel Paintings: Art History and Laboratory Pact* 13 (pp. 109-130). Strasbourg : Council of Europe, Parliamentary Assembly.
74. Van Asperen de Boer, J. R. J. (1966). Infrared reflectograms of panel paintings. *Studies in Conservation*, 11(1), 45-46. doi:10.1179/sic.1966.005.
75. Van Asperen de Boer, J. R. J. (1968). Infrared reflectography: a method for the examination of paintings. *Applied Optics*, 7(9), 1711-1714. doi: 10.1364/ao.7.001711.
76. Van Asperen de Boer, J. R. J. (1969). Reflectography of paintings using an infrared Vidicon television system. *Studies in Conservation*, 14(3), 96-118. doi:10.1179/sic.1969.010.
77. Verhoeven, G. (2008). Imaging the invisible using modified digital still cameras for straightforward and low-cost archaeological near-infrared photography. *Journal of Archaeological Science*, 35(12), 3087-3100. doi: 10.1016/j.jas.2008.06.012.
78. Verri, G. The application of visible-induced luminescence imaging to the examination of museum objects. *O3A: Optics for Arts, Architecture, and Archaeology II* (Vol. 7391), (pp. 37–48). Bellingham, WA: SPIE Press. doi:10.1117/12.827331.

79. Verri, G. (2009). The spatially resolved characterisation of Egyptian blue, Han blue and Han purple by photo-induced luminescence digital imaging. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 394(4), 1011-1021. doi: 10.1007/s00216-009-2693-0.
80. Verri, G., & Saunders, D. (2014). Xenon flash for reflectance and luminescence (multispectral) imaging in cultural heritage applications. *The British Museum Technical Bulletin*, 8, 83-92.
81. Verri, G., Saunders, D., Ambers, J., & Sweek, T. (2010). Digital mapping of Egyptian blue: conservation implications. *Studies in Conservation*, 55(sup2), 220-224. doi: 10.1179/sic.2010.55.supplement-2.220.
82. Walmsley, E., Fletcher, C., & Delaney, J. (1992). Evaluation of system performance of near-infrared imaging devices. *Studies in Conservation*, 37(2), 120-131. doi: 10.1179/sic.1992.37.2.120.
83. Warda, J. (2011). *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*. 2nd Edition. Washington, D.C. : American Institute for Conservation.
84. Webb, E. K. (2017). Reflected Infrared and 3D Imaging for Object Documentation. *Journal of the American Institute for Conservation*, 56(3-4), 211-224. doi: 10.1080/01971360.2017.1359463.
85. Wecksung, G., Evans, R., Walker, J., Ainsworth, M., Brealey, J., & Cariveau G. (1987). Assembly of infra-red reflectograms by digital processing using a portable data collecting system. *Proceedings of the ICOM Committee for Conservation, 8th Triennial Meeting*. (pp.107-109). Los Angeles : Getty Conservation Institute.
86. Williams, R., & Williams, G. (2005). Ultraviolet, infrared & fluorescence photography. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Ultraviolet-%2C-Infrared-%26-Fluorescence-Photography-Williams/ad39e89ba3595d63eaa11f4ba437f21d95ff68fe>.
87. Wood, R. (2010). A New Departure in Photography. *The Century Magazine. The Century Company*, 79(4), 565-572.

UDC 7.038.54:535.6

INFRARED EXAMINATION OF ARTWORK : EVOLUTION, POSSIBILITIES AND PROSPECTS FOR METHOD DEVELOPMENT

Andrianova Olena – Candidate of Chemical Sciences, Associate Professor of the Department of Art History Expertise, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Director, Bureau of Scientific and Technical Expertise «ART-LAB»

The aim of this paper is to study and analyze the main historical stages of the evolution of artwork examination in the infrared range, outline current trends, and discuss possibilities of applying infrared radiation in technological research.

The research methodology is based on a comprehensive scientific approach and uses general scientific methods of scientific knowledge, including generalization, synthesis, induction, and deduction.

Results. The article discusses the evolution of artwork examination in infrared radiation, from the discovery of infrared rays, the appearance of sensitized photographic films, the development of methodology and its implementation in museum research practice to the digital cameras and computer technologies application. The background, peculiarities of development, and capabilities of infrared photography and reflectography in reflected and transmitted light, infrared luminescence method, and false-color infrared imaging were analyzed. Modern trends and prospects for the application of infrared radiation in the examination of artworks are highlighted.

Novelty. The article discusses the evolution of the application of infrared radiation in artwork research for the first time. It was demonstrated that the advancements in research capabilities and the expansion of the art objects examination in the infrared range were due to the development of techniques and technology.

The practical significance. The information provided in the article contributes to a deeper understanding of the evolution of the artwork examination in the infrared range, increases knowledge of the method's capabilities, and promotes the development of practical applications of infrared imaging in the examination of Ukrainian cultural objects.

Key words: infrared radiation, history of development, infrared reflectography, infrared luminescence, false-color infrared imaging, technical photography.

Надійшла до редакції 10.09.2024 р.

УДК 78.04

КОНЦЕПТОСФЕРА РИТУАЛЬНОЇ ОБРЯДОВСТІ У СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА МА СІЦОНГА

Лі Яньлун – кандидат мистецтвознавства, PhD
університет Хеджоу (Китай)
<https://orcid.org/0000-0001-6479-061X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.863>

Розглядається проблема втілення ритуальної обрядовості Китаю у скрипковій музиці Ма Сіцонга як однієї з надважливих сфер національного мистецького світогляду. Розглядаються типи програмності та специфіка музичного втілення міфологічно-легендарної сфери у «Міфах, Духах і Божествах Тибету»; релігійної обрядовості буддійських монахів у «Ламаїстському храмі» і «Танці з мечами» з «Тибет-сюїти». Аналітичному розгляду піддається «Танець Драконових Ліхтарів», де вперше у китайській скрипковій музиці втілено дану релігійно-ритуальну концептосферу засобами буквального відтворення обрядодійства. Прототипи первісних архаїчних обрядів тайванських аборигенів у

«Гаошань-сюїті» (названої за іменем тубільного племені) постають у п'єсах «Жертвопринесення» та «Викликання духів» і вирішені в аспекті концептуально-філософської програмності.

Ключові слова: ритуальна обрядовість Китаю, скрипкова музика, Ма Сіцонг, Тибет-сюїта, Танець Драконових Ліхтарів, архаїчні обряди, програмність.

Актуальність проблеми. У розмаїтті національних шкіл світового контенту XX ст., кожна з яких репрезентує власні ментально-світоглядні засади, особливе місце серед яких посідає звернення та відтворення крізь призму музичного мистецтва сфери ритуальної обрядовості. Сакраментальні дійства, вироблені століттями, що тривають у бутті того чи іншого народу, кодексують не лише типи вірувань, але й способи їх реалізації, включаючи широкий спектр виразового кола обрядодійств. Вони є традиційними символічними діями, що в образній формі виражають духовно-соціальні події в житті людини та соціуму, охоплюючи значну частину сукупності традиційних умовних дій, котрі в образно-символічній формі виражають установлені зв'язки людей з природою та поміж собою, а також виявляють стереотипні форми масової поведінки, що отримують вираження в повторенні стандартизованих дій. Особливістю обрядів є синтез у них різних видів мистецтв, що дає можливість впливати не лише на розум, але й на почуття учасників, пов'язаних із найважливішими подіями соціального, сімейного та духовного життя етносу. Наявність ритуальної обрядовості є рисою, характерною для усіх відомих людських суспільств, адже вона включає не лише проведення ритуалів поклоніння і таїнств, організованих релігій чи культів, а, відтворюючи при цьому міфічне минуле, залучаючи до спільної діяльності, сприяє її консолідації та впорядкуванню. Так, міф і ритуал становлять нерозривну єдність, адже міф пояснює влаштування світу, подає всі його складові у цілісності, а ритуали підтримують цю цілісність за участю людей (за Дж. Фрезером) [2]. Дослідження в даній антропологічній площині привертають щоразу більшу та інтенсивнішу увагу вчених, таких як Е. Дюркгайм, К. Геертц, К. Леві-Строс та ін., включаючи в ареал досліджень різноманітні вектори, в тому – мистецьких інтерпретацій ритуально-обрядових дійств, зокрема, в їх ментально-національних проєкціях. У даному випадку – пропонується розгляд музичного втілення окремих ритуальних обрядодійств у китайській музиці крізь призму творчості одного з найцікавіших композиторів Китаю XX століття Ма Сіцонга. Зауважимо, що дані образно-тематичні концепти, пов'язані з релігійно-обрядовою сферою у китайській музиці європейського зразка з'явилися доволі пізно – фактично, у останній третині XX століття, що пов'язано з політичною ситуацією. Лише «період відкритості», що настає після трагічних наслідків «культурної революції», відкриває осмислення та освоєння всього історично-міфологічного та релігійно-обрядового багатства народів Китаю у новому мистецькому просторі. Проте, навіть на початку та у першій пол. XX століття китайські композитори, особливо ті, що здобували освіту в Європі – були носіями власної національної ідентичності – з одного боку, а з іншого, – вбираючи та популяризуючи загальносвітові тенденції, взорувалися на особливу увагу до минувшни, яка сформувалася в потужну хвилю неокласицизму, проявляли значний інтерес до цієї теми. Проте, чимало з таких творів підлягли згодом заборонам та

© Лі Яньлун, 2024

забуттю. Звідси – постає актуальна необхідність відновлення історичної пам'яті та осмислення здобутків китайських композиторів у зверненні та втіленні відповідної концептосфери ритуальної обрядовості в музичних творах. І саме постать та творчі здобутки Ма Сіцонга, піднесена й водночас трагічна доля якого є однією з поки що не до кінця відкритих сторінок китайської музики XX століття можуть слугувати основою для розгляду даної наукової проблематики.

Методологічною та теоретичною базою для дослідження стали наукові праці, сфокусовані на кількох векторах. Це класичні роботи з антропології, зокрема, присвячені вивченню ритуальної обрядовості та міфології Е. Дюркгайма, Дж. Фрезера [2], К. Леві-Строса [5], К. Геертца [19], В. Тернера [35] та ін., а також – китайської національної традиції в даному аспекті – Су Шуяна [10], Ліхуея Янга [24], Мао Ксіана [27], Джібінга Джуге [38], В. Хавроненка [11] та ін. Симптоматично, що праці з культурології, естетики, філософії, суміжних видів мистецтва, що заторкують і вивчають утілення та взаємозв'язок релігійно-ритуальних обрядів народів Китаю й образів китайської міфології у мистецтві та музиці таких авторів як М. Антошко [2], Джі Джі [21], Л. Піккен [29], Лю Тайнань, Чжоу Чжу-Цюань [45], Куан-мін Ву [43], Ван Бан Сін і Ян Ханзу [41], Е Лань [42] та ін. склали ґрунтовну площину даного дослідження. Оскільки композитор звертався у втіленні засобами скрипкової музики релігійної обрядосфери до різних геокультурних зон (Тибет, центральний Китай, Тайвань), постала необхідність локалізації спеціальних наукових досліджень даних регіонів. Так, щодо аналізу ритуально-обрядового дійства, зокрема, Танцю Дракона як одному з найяскравіших символів Китаю, що втілювався у музично-театралізованій танцювальній формі та переріс у всенародні святкування китайців у світі, використано сучасну літературу, присвячену цьому древньому ритуалу, який висвітлюється в роботах Жібінга Шуга [38],

Жімінга Донга [39], М. де Віссер [13] та ін. Ці та інші праці становлять вагомий складову в антропологічній сфері світового драконознавства, де Драконам Китаю приділяється особлива увага. Рівно ж задля специфіки осмислення традиції світіння ліхтарів, які у китайців набули сакраментального значення в ритуально-обрядовій сфері, автор спирався на наукові дослідження М. Едера [14] та Хуанга Ксю-вея [18]. Основи музики та сакральної обрядовості буддистсько-ламаїстської храмової традиції Тибету подано в роботах М. Германнса [16], Р. де Небескі-Войковича та В. де Гройтера [30], А. Смейкала [33], Р. Штейна [34], Л. Лхалунгпа [25]. Натомість музичні особливості ритуально-обрядової музики аборигенів Тайваню (народностей аміс, гаошань, до наївного мистецтва яких звертався Ма Сіцонг) висвітлено в працях Ло І-то [26], Мінг-Джін Чю [28], Ше Тана [32], М. Ксю, С. Лайн та М. Ву [17].

Безперечно, що роботи, які стосуються розкриття творчості Ма Сіцонга – стали основним науковим матеріалом, зосередженим у працях Ксюан Танга [37], Лі Яньлуна [6, 22, 23], Лі Хуанджі [44] та ін. Прикладом подібних досліджень у фортепіанній китайській музиці можуть слугувати статті Енджі Пан Хуня [3], розділи дисертаційного дослідження Лу Дзе [7], в якому виводиться поняття концептосфери, хоча й піднімається тема втілення звичаєвої, а не релігійної обрядовості в програмній китайській музиці. Безперечно, що інспірують дану наукову проблематику і нові, характерні для музичного мистецтва XX століття певні типи програмності, що проявилися в інструментальній музиці, які розглядаються в роботах А. Мухи та Л. Кияновської [4].

Виклад основного матеріалу дослідження. Китай, як одна з найдревніших культур, посідає багату і розмаїту обрядовість, виробила чимало її видів та типів, дані про які знаходяться в давніх історичних рукописах, рівно ж – в усній міфологічній традиції. В контексті неокласичних тенденцій, які починають нуртувати наприкінці XIX – поч. XX ст., що викликають інтерес та особливе зацікавлення минулим, перетворюючи його крізь призму власного сучасного бачення, переймаються і молоді китайські композитори, які, навчаючись в Європі спостерігають відповідні процеси та переймають ці новаторські ідеї (серед небагатьох можна назвати оркестровий твір «Церемоніальна музика для конфуціанського храму» Цзяна Веньє (1939 р.), натхненну ідеями Конфуція та музикою двірцевих ритуалів). Таким явищем у китайській музиці, насамперед, стало звернення композиторів до давньої поезії, зокрема, у вокальних жанрах. Так, один із перших вокальних циклів Ма Сіцонга написаний на вірші давніх класичних китайських поетів – «Сім древніх віршів» (1929 р.), згодом композитор створив і інші вокальні цикли («Шість віршів Лі Бая» та «Вісім віршів Танга»). Початком композиторського шляху митця ще під час навчання у Франції стають дві п'єси для скрипки соло на міфологічні сюжети – «Самогубство Імператора Чху біля річки У» та «Сумний місяць» [6]. Незважаючи на численні революційні події та складні історичні колізії, Ма Сіцонг, наділений глибокою інтелектуальною та, отримавши блискучу європейську і національну китайську освіту, тяжіє до глибинних джерел не лише традиційної народної музики, але виявляє інтерес і до багатой історії культурного минулого Китаю, зокрема, у вимірі сакрально-ритуальної сфери. Так, у скрипковій музиці композитор відтворює сцени з життя народу та обряди посполитого середовища («Пісня пастуха» (牧歌), «Танець осіннього врожаю» (秋收舞曲) тощо). Однак, такий твір як «Танець із мечами» (劍舞) – постає як взірць ритуальних обрядодійств, а п'єса «Shuyi» – (Привид, 述異) написана за мотивами давньої міфологічної китайської поезії. Після відвідин Тибету з фольклорною кіно-експедицією у 1940 р. із метою створення музики до документального фільму про цей край, виникає масштабна розгорнена тричастинна «Поема Тибету» для скрипки і фортепіано.

Її перша частина «Міфи, Духи і Божества Тибету» включає два контрастні розділи. На основі передачі поетичної пейзажистики Тибетських гір (вступний розділ *Andante maestoso*), де розгортається колосальна, симфонічного розмаху картина високогірного Тибету, в якій автор звукописує стрімкі сходження та потужні снігові лавини, нагнітаючи динамічну напругу до високого ступеню апофеотичного захоплення, застосовуючи гіпер-віртуозні засоби у скрипковій та фортепіанній партії. На основі наспівів, записаних композитором в експедиції, побудований другий (втричі більший від першого) розділ *Allegro moderato*, в якому засобами сюїтного нанизування варіантно-варіаційних змін, будуючи композицію за принципом 8 складової форми «бабань», що немов би передає народні уявлення про духів і божеств Тибету та асоціюється з відповідними обрядодійствами.

У другій частині «Ламайстський Храм» композитор використовує імітації храмових буддійських барабанів, гонгів (малих і великих), дзвонів та труб, гудіння чаш [15], що створюють надзвичайно цікаве тембрально-колеристичне полотно, яке й звукописує високогірний храм. Та головним тут стає ритм, адже остінатне утримання однієї ритмічної фігури та її постійна повторність – викликає відчуття медитативної зосередженості, нагадує проспівування мантр, монотонне читання молитовних текстів [16]. Однак композитор уточняє характер частини як «*Andante maestoso, quasi una Marcia funebre*», очевидно, намагаючись відтворити похоронний або інший, сакраментально значимий обряд буддійських монахів, які перебувають у медитативному стані. Таке передбачення та застосування медитативно-рефлексивного типу

мислення (а це щойно 1940 рік!) стане властивим для західної музики останньої третини ХХ ст. Імітації звучання дерев'яної риби-дримби (драмблоку), підвісних дзвонів, гонгів, гудіння чаш для створення містичної загадкової атмосфери у партії фортепіано засвідчує появу нових сонористичних ефектів.

В останній, третій частині сюїти «Танець із мечами», композитор відтворює традиції найбільш сакраментальної релігійної театралізованої містерії тибетських монахів Цам, відправа якої завжди починалася з цього танцю (за Рене де Войковіцем [30]). Зауважимо, що Цам – це велична танцювальна пантоміма, що готується майже рік, яку виконують лами, одягаючи маски докшитів і разом із шанаками (ламами-споглядальниками без масок, але у відповідному вбранні), що здійснюють коловий релігійний танець, жестикулюючи руками. У пантомімі може бути від 4-5 до 108 учасників. Згідно буддизму – Цам є ритуальним засобом просвітління, заспокоєння і нейтралізації злих духів. Починав містерію танець із мечами у виконанні мирян (це були юнаки – претенденти до вступу в монастир), за ним йшли танець чорних шапок (монахів), танець із барабанами (цей танець згодом також з'явиться, але у фортепіанній творчості Ма Сіцонга), танець чітіпаті (хранителів кладовищ), танець звірів і птахів (олень, яка, лева), завершуючись танцем вартових сторін світу (4-х або 8 посвячених). Закінчувався Цам умертвінням лінга – сили зла, паперовий муляж спалюють, а фігуру з тіста розсікають на непарні частини [25].

Ма Сіцонг майже буквально з кінематографічною точністю передає небувалу енергетику демонстрації різноманітних бойових прийомів, а гіпер-віртуозні партії обидвох інструментів – скрипки і фортепіано – можуть позмагатися у володінні найвищою технічною майстерністю, одним із символічних вимірів якої є унікальне мистецтво конг-фу. Композитор співставляє два типи викладу в солюючого інструменту не лише фактурно, але й динамічно: перший рішучий (наступально-бойовий) акордово-октавний елемент проходить на *f*, другий – складається з невеликих мелодичних поспівок на *p* (немов відповідь на бойові випадки або оборонна техніка). Цей контраст стане одним із рушіїв драматургічного процесу. Ма Сіцонг використовує чимало варіантів октавної, акордової, поліфонічної техніки подвійних нот (паралельне ведення голосів змінюється наслідуванням китайської скрипки ерху – з утриманим остинатним бурдоном у нижньому голосі, рух паралельними октавами тощо). При цьому вражає багатство штрихової техніки, яка демонструє-візуалізує багатство бойових прийомів у цьому танці.

Так, у «Тибет-сюїті» при зображенні величного ламаїстського храму, де композитор задіює імітації буддійських релігійних інструментів, молитовних співів, промовляння мантр тощо, композитор творить глибоку зміслово-філософську картину вражень від високогірного монастиря, зокрема, в її середній частині – «Ламаїстський храм». Фінальний «Танець із мечами» відтворює початок буддійської містерії Цам із демонстрацією бойових мистецтв конг-фу. Звичайно, що композитора приваблювала неординарна і унікальна колористика звукової аури цих обрядів. Так, Ма Сіцонг, звертаючись до релігійно-обрядової сфери у «Тибет-сюїті» оперує специфічним типом програмності, оскільки узагальний тип картинно-пейзажної програмності (1 частина «Міфи, Духи і Божества Тибету»), де Ма Сіцонг по-суті живописує велич гір та легендарні уявлення, які змінює на релігійно-ритуальний тип відтворення майже буквальних обрядодійств, що передбачає втілення концептуальної програмності філософсько-медитативного типу (2 частина «Ламаїстський храм»). Синтез ритуально-обрядової та жанрової програмності спостерігаємо у третій частині «Тибет-сюїті» – «Танці з мечами», де композитор із винятковою віртуозністю відтворює бойові мистецтва тибетських монахів, намагаючись «задокументувати», буквалізувати їх звуковий перебіг.

Майже десять років поспіль (у 1950 році) з'являється ще одна знакова композиція, пов'язана з релігійно-ритуальною обрядовістю – масштабна концертна п'єса для скрипки і фортепіано «Танець Драконових Ліхтарів». У цьому творі композитор спирається на мотиви народної пісні північної провінції Шаньсі – Li Y ulian Tune (李玉蓮調). Таким чином, Ма Сіцонг підкреслює і специфіку локального колориту, і викликає аллюзії щодо втілення певного програмного задуму. Дракон – як міфічна істота стала по-суті національним символом Китаю і є незмінним атрибутом зустрічі китайського Нового Року, будучи однією з центральних фігур великих всенародних святкувань, причому по цілому світі, де лиш перебувають китайці. Відгомони первісного глибоко релігійного обряду зберігаються у цих святкуваннях до сьогодні. Дракон у Китаї був предметом ритуального поклоніння впродовж багатьох тисячоліть. Дослідник Донг Джимін визначає обряд вшанування Дракона як «сакраментальне дійство, коли велика процесія піднімається на гору Хеншань 恒山 відносячи туди Дракона-Луна, осяяного тисячами ліхтарів» [39]. Отже, це фактично релігійно-ритуальний похід, який сягає глибин віків, існуючи також в народній традиції і як Танець Дракона, що став одним із масштабних фестивальних обрядодійств, набираючи значення своєрідного логотипу культури Піднебесної. Дракон є тотемною твариною Китаю, вірування і поклоніння якому існують уже не одну тисячу років. Китайський Дракон – «Лун» – це міфологічна тварина. У Китаї існує легенда, що на початку світ нагадував величезне куряче яйце, у якому панував хаос. У цьому яйці зародився першопредок людей Пань із тілом змії й головою Дракона. Багато років пролежавши в яйці, він перетворився на дорослу людину й, вийшовши з яйця, роз'єднав небо і землю. Тобто, Дракон є

сакраментальною постаттю у світотворчому міфі китайців [27]. Також Дракон сприймається в Китаї як символ імператора, якого шанують і поклоняються йому як творцю. Згідно китайських народних вірувань, Дракон є, насамперед, володарем водяної стихії. Існували чотири типи драконів: небесний дракон, що охороняв домівки богів; божественний дракон, що приносив вітер і дощ; дракон води, який визначав напрям і глибину річок і струмків; дракон, що охороняв скарби. Урагани й смерчі сприймалися як боротьба чорних і білих драконів, які наносять один одному удари, проливаючи на землю рясний дощ. Гуркіт грому відповідав гуркіту колісниць, що рухалася хмарами зі Сходу на Захід і везла шість безрогих драконів [24]. Перші зображення драконів, знайдені в Китаї, датуються VI тис. до нашої ери. Їх можна побачити всюди: у храмах, палацах, на меморіальних обелісках, на древніх спорудах, на стінах селянських будинків. Лише на імператорському троні їх майже 400, а в Забороненому палаці – 12 000 [13].

Народна фантазія створила безліч різновидів Драконів. Існувало повір'я, неначебто моря, річки й озера управляються Драконами. Майже всі незрозумілі явища природи люди пов'язували з діями Драконів. Їх зображали в хмарах, туманах або хвилях, підкреслюючи водяну стихію або вітер. Дракон здатен підніматися у небо, ширяти у хмарах. В одній з легенд, що пояснює популярність Дракона в китайському народі, розповідається як людина-лікар допомогла одужати драконові, і тоді на знак вдячності, цар драконів обіцяв посилати на землю гарну погоду [10]. З того часу щороку, в день зцілення божества по всьому Китаю виконувався Танець Дракона. Цей день відзначається 5 числа 5 місяця за місячним календарем і називається «дуань у цзе» або «дуань ян цзе», що можна перекласти як «свято літнього сонцестояння». У парках, на площах великих і маленьких міст, у селищах і селах у цей день влаштовують святкові гуляння, центральним моментом яких є Танець Дракона, рукотворна фігура якого є невід'ємним атрибутом даного релігійного обрядодійства.

Тіло Дракона переважно виготовлене з дерев'яного каркаса, обтягнутого кольоровою матерією, підняте на ціпках, несуть кілька сильних чоловіків. Залежно від довжини, а вона може досягати десятків метрів, відповідно – кількість людей, зайнятих у Танці Дракона, може сягати понад сотню. Вони, під звуки китайських барабанів і литавр, що нагадують гуркіт грому, рухаються то повільно, то поступово прискорюючи крок і починають бігти, у той час як одні піднімають тіло Дракона, інші опускають його, що створює враження дійсно його пірнання у хвилях. Поруч біжать ті, хто несе прапори різних кольорів: жовті і білі символізують вітер і воду, чорні й зелені – хмари. У Дракона довга зелена борода й відкрита паща зі звисаючим червоним язиком. Підсвічений різнобарвними ліхтарями, він виглядає дуже сердито і водночас дуже велично. Перед Драконом завжди біжить людина, що несе на ціпку яскраво розфарбовану кулю, яку одні називають перлиною, інші – сонцем (існує легенда, про дракона, який проковтнув сонце). У південних провінціях Китаю в цей день по річках їздять святково прикрашені човни й люди кидають у воду різні жертви Драконові – повелитю вод. За східним гороскопом, дракон вважається найщасливішим знаком Зодіака.

Упродовж тисячоліть у Китаї витворилося два провідних типи Танцю Дракона – Нанлонг і Білонг. Нанлонг – це форма, поширена в районі навколо Цзяньяна. Тіло дракона важке, а його голова – є найважчою частиною фігури. Стил Нанлонг дуже імпозантний, а зважаючи на вагові відносини, з точки зору руху, він орієнтується не на квіти та майстерність оформлення, як Білонг, а на фізичну силу. Приблизно 9-метрове тіло дракона несуть зазвичай майже десять людей, а оскільки Нанлонг не переслідує гнучкості, то дракон може бути завдовжки 20, 100, а то й 1000 метрів. У виробництві Нанлонг є більш традиційним – фігура обв'язується кольоровим бамбуковим папером [39].

Другий стиль Білонг поширений в районі Цзяньбей. Що стосується тіла Дракона, то голова Білонг порівняно невелика і легка, і матеріали можна зв'язати традиційним папером, щоб виконувати більш вишукані рухи, які імітують не лише пірнання у воду, а й повороти ліворуч та праворуч. Білонг, зазвичай, проходить у нічні години, тому матеріали, що використовуються для їх виготовлення, є люмінесцентними – раніше, це були численні світляні ліхтарі. Загалом – Танець Дракона – це одна з провідних форм традиційного театралізованого танцю. Він виконується командою досвідчених танцюристів, які маніпулюють довгою, гнучкою фігурою змія, використовуючи палички, розміщені через рівні проміжки часу по довжині змія. Танцювальний колектив імітує уявні рухи цього річкового духу звивисто, хвилясто. Танець Дракона виконують під час китайського Нового року. Рухи у виставі традиційно символізують історичні ролі Драконів, що демонструють силу та гідність. Ліхтарні Дракони, що використовувалися під час нічних фестивалів, були описані ще в літописі династії Сун «Мрії про величність Східної столиці», де фігури Дракона, встановлені для демонстрації, були побудовані з трав і тканин, у середині них могли розміщатися тисячі свічок [38]. Такі Драконові Ліхтарі могли також нести і виставляти напоказ на вулицях під час Фестивалю Ліхтарів у нічний час [14, 18, 35].

Ма Сіцонг, обираючи обрядово-танцювальний прототип для створення своєї композиції, локалізує увагу на північному регіоні з огляду на використаний обрядовий автентичний матеріал. Імітація звучання

народних інструментів та мелодичні звороти або цитати – не єдині ключові компоненти народної музики. Іноді лише ритмічний малюнок може надати більше фольклорної ідентичності, ніж інші компоненти. Так, у «Танці Ліхтарів Дракона» відображається суть ритму танцювального святкового дійства. Цей танцювальний ритм зазвичай грають китайські ударні та духові інструменти. Композитор використав даний ритм у партії скрипки, щоб наслідувати народний стиль. Він визначається специфічним групуванням, починаючи з пунктирної фігури з прикінцевим затриманням, що дає відчуття синкопи. Поєднання кількох мелодико-ритмічних модусів, що вкладається в 10-тактову конструкцію, стає основою всієї п'єси. Композитор кілька разів повторює її, піддаючи варіантним змінам у скрипковій партії. Партія ж фортепіано переважно спрямована на імітацію звучання народного оркестру (виразні порожні квінти і кварта в басах із синкопованою фігурою у правій руці). Амплітуда динамічної лінії також покликана до передачі руху Дракона (перше проведення проходить на форте *f*, друге – на *mf*, а у третьому – перша нота береться на *f*, а решта звуків теми відлунюють на *p*), що немов передбачає підняття в гори, де звуки розсіюються відлуннями. З одного боку дана остінатність у драматургічному плані підкреслює утримані ритуальні рухи, з іншого – співвідноситься з принципами повторності, характерної для автентичної традиційної музики.

Відтворенню своєрідного перебігу жанрово-імпресіоністичних вражень від власне самих Драконових Ліхтарів присвячено великий середній розділ рапсодичного типу – *Meno mosso*. «Розкішна звукописна картина розгортається перед слухачем у фортепіанній партії, майже візуалізуючи фантастичні враження від танцю зі сяючим різними кольорами Драконом та від тисяч повітряних світил, які плавно ширяють, здіймаючись у небо, в той час як партія скрипки – неначе тіло Дракона пірнає і виринає, імітуючи його рухи» [23]. Цікавими програмними елементами в розгортанні подій у цій п'єсі стають проведення Теми Дракона в активному маршово-сподвижному характері, який поступово динамізується за рахунок збільшення гучності від *p* до *f*, неначе набираючи маскулінної м'язової сили. Характер наступного епізоду – задиристо-веселий в молодецькому дусі, демонструє силу, вправність і бойовий дух танцівників, які управляють Драконом. Усі теми п'єси чергуються, накладаються, суміщаються в невеликій розробці, передаючи живий процес руху людських мас, припливів і відпливів Драконової фігури, наближення і віддалення вогнів. За рахунок складної поліфонічної фактури, де скрипкова і фортепіанна партія наділені кількома площинами (у фортепіано суміщаються монотонні поспівки-заклинання у правій руці, у лівій – хвилеподібний арпеджіований висхідний рух) твориться яскрава колоритна пульсуюча подія картина. Тема Дракона, проводиться і у партії скрипки, і у фортепіано, то занурюючись (низхідним спрямуванням), то виринає знову з хвилеподібної арпеджіованої фактури, а стишені делікатні хоральні акорди, що нависають, немов у небі над процесією – дійсно викликають асоціації з повітряними ліхтарями, які для китайців стали важливим ритуальним символом, який супроводжує їх у перебігу буттєвих вимірів впродовж цілого життя [13; 18].

Та композитор перериває сцену замилювання цим фантастичним видовищем, повертаючись до активного руху процесії, яка знову локалізує увагу на реальних подіях. «На архітектонічній площині – фактично у точці «золотого перетину» Ма Сіцонг урешті демонструє найвишуканішу зону своєї п'єси. На *pp* у арпеджіованих арфоподібних акордах фортепіано з подальшими делікатними передзвонами-відгомонами – партія скрипки проводить елементи з різних тем, ніби легко граючись-забавляючись тематичними поспівками. Цей вишуканий атмосферний епізод надає справжнього імпресіоністичного чару, особливо у другому бурдонно-двоголосному викладі скрипки, яка формується з інтонацій головної теми. Модифіковані елементи барабанно-духового оркестру у скрипковій партії переходять до фортепіано, а в сумі – два інструменти сонорно імітують звучання народного оркестру. Після двох виринань (висхідні пентатонні арпеджіо у фортепіано) знову проводиться головна тема твору. Хоч і на *p* та зі зміною ролей: інваріант пунктирної теми тепер проводить фортепіано, репрезентуючи свою ударну природу, а скрипка – з апподжіатурною квінтою стрибком через октаву, утримує цей інтервал на порожніх струнах А-Е впродовж 4-х тактів, підхоплюючи в наступних 4 тактах мелодичну лінію зі сфорцандними ефектами на першій долі, до яких достосовується 4-тактова трель, готуючи заключну фазу твору» [22].

Головною темою Дракона, що вбирає у себе елементи всіх попередніх мотивів, при постійному збільшенні динаміки від *p* до *ff* на тлі ритмізованого остінатного ударного супроводу фортепіано, скрипка кадансує двоголосним викладом із бурдонною нижньою відкритою струною А, нарощуючи ритмічне прискорення. «Твір завершується блискучим віртуозним фейєрверком – як данина і захоплення найбільшим сакраментальним духовним символом Китаю, немов салютуючи величному народному дійству» [6]. І вкотре можна згадати про вплив К. Дебюссі з його феноменальними «Фейєрверками».

У цій монументальній композиції Ма Сіцонга перетинається кілька ідіоматичних ліній сакральної обрядовості. Це: а) втілення безпосередніх пластично-хореографічних елементів Танцю Дракона з фольклорною опорою через відповідне музичне оформлення даного дійства; б) замилювання та спроба відтворити засобами імпресіоністичного звукопису символічність та красу Ліхтарів Дракона, які у бутті

китайського народу є одними з глибинних знаків національної ідентичності [18]; в) фінальний фейєрверк, як ще один символ Китаю, де було винайдено порох та постало і досягло небувалих висот мистецтво «небесних вогнів», стає симптоматичним завершенням репрезентативної картини, покликаної відкрити засобами європейського інструментарію ментальний образ епічного розмаху. Так, композитор у кількох драматургічних лініях – передачі сили і вправності в процесуальному розгортанні самого танцю та колористично-звукописній атмосферності вражень від містерійності нічної поетики свята, розбудовує масштабне скрипкове концертне полотно, в якому репрезентує засобами європейської скрипки одні з найбільш сутнісних явищ ментально-релігійного світогляду Китаю [12, 21, 24].

Для першої з них Ма Сіонг використав специфічний ритмічний індикатор – автентичний ритмокомплекс супроводу Танцю Дракона народним оркестром ударних та духових інструментів. Проте, цей сакраментальний ритм композитор доручає партії скрипки, яка виступає основним носієм ідеї танцю, виконуючи роль головного танцівника, що зливається з Луном-Драконом, стаючи уособленням його сили і значимості. На основі остінатних повторів статичної ритмоформули (що характерно для первісних форм заклиально-обрядової архаїки [31]), за рахунок інтонаційно-мелодичного та ладо-гармонічного з яскравими агогічними прийомами варіювання, скрипка моделює підйоми, занурення і виринання, повороти навусябіч, зупинки і щоразу нові ривки. При цьому партія фортепіано, яка переважно імітує звучання народного оркестру творить об'єктно-масове тло загальної заангажованості у процесі тисяч людей, які виступають у містичній співдії з божеством. Така пластична візуалізація при демонстрації м'язево-мускульної сили вимагає від виконавців чи не дослівного артистичного зрощення з театральним зримим образом, що, очевидно, виходить за межі традиційної звукозображальності, гравітуючи до буквальних натуралістичних тенденцій. Межуючи з народним наївом, автор співвідноситься з принципами глибинної автентики в достосунку до течії, визнаної в ХХІ століття – *nativ music*.

Лінія ж самих Ліхтарів Дракона – «висвічується» композитором віртуозними перебігами тонких інтонаційних, ритмічних, ладових, тонально-гармонічних, фактурних, агогічних та винахідливих технічно-виконавських прийомів, передаючи безупинну змінність повітряно-світлових ефектів у нічному небі. Рухома, пульсуюча подіями, картина постає у складному поліплощинному перцептивному просторі. Приходячи до точки «золотого перетину» (2/3 форми 166-тактової конструкції), композитор візуалізує на тлі стишених до *p* арпеджіованих арфоподібних акордів фортепіано з делікатними передзвонами-відгомонами, у партії скрипки невимушену і легку гру розмаїтими варіантами-зблисками субмотивів. Цей вишуканий атмосферний епізод надає справжнього імпресіоністичного чару, виказуючи високу композиторську майстерність митця.

Яскраві сонорні імітації (ударно-духового та народного струнно-смічкового інструментарію, який підкреслено у партії скрипки рясними аподжіатурами, бурдонами, флажолетами, чергуванням гри на порожніх струнах, ковзною глісандовою хроматикою) у партіях обидвох виконавців допомагають відтворити демонстраційний перебіг обрядового дійства і низку яскравих вражень від китайського національного колоса.

Додамо, що п'єса суміщає тричастинність, варіантну куплетність, динамічну рондальність, що виникає з процесуальності самого дійства. Програмна база виводить музичну матерію на рівні картинної зображальності, фольклорної жанровості, сакральної обрядової подієвості та символістично-імпресіоністичних рефлексій. В насиченому семантичними знаками поліплощинному полотні переплітаються, накладаються, суміщаються різноманітні елементи, що виходять з національної китайської етимології відтворюваного явища, звукову іпостась якого автор моделює співвідносно з європейськими формотворчими нормами. Однак, підкреслимо, що первинна природа музичного та позамузичного ряду диктують і особливу, неповторно-унікальну художню образність «Танцю Ліхтарів Дракона» – п'єси, в якій з величезною силою вперше постають національні сакраментально-релігійні символи у сфері академічної скрипкової культури. Релігійно-обрядова тематика вирине у китайській музиці вже наприкінці ХХ ст. у творчості композиторів «нової хвилі» і стане одним зі знакових вимірів авангардових пошуків [44]. Варто підкреслити, що Ма Сіонг піднімає дану образну сферу ще у 1950 р. І щойно в 1997 році у Рапсодії «Новий Танець Дракона» Сюй Чанцзюня для симфонічного оркестру з народними інструментами виявляється подібне трактування усамостійнених двох площин: передача руху Дракона і реакцію глядачів, тобто, дану тенденцію в китайській музиці Ма Сіонг випередив майже на пів століття.

У контексті орієнталістики найбільш інтенсивно зверталися до китайського колориту представники французької школи, а зображення ритуального Сходу стало однією з імагологем (образних векторів) у багатьох творах західних композиторів. Починаючи від К. Дебюссі, який мав значний вплив на Ма Сіонга, дане образно-тематичне коло значно розширилося і набрало нових значень у музиці другої пол. ХХ ст., коли все більший інтерес почали викликати локальні та маловідомі культури аборигенних племен, віддалених від західно-цивілізаційних уніфікованих нормативів. «В поле зору

композиторів потрапляють країни Південної Америки, Африки, Австралії, Океанії, звукові світи яких є новою, свіжою, неповторною у своїй первинній красі та світоглядному універсалізмі барвою на магістралях світової музичної культури (наприклад, «Турангалілла» О. Мессіана). Так, Ма Сіцонг постає в авангарді цих пошуків, а його звернення до музики аборигенів Тайваню є чи не першим зразком освоєння цієї культури академічним музичним мистецтвом, зокрема, скрипковим» [23].

Переживши важкі випробування долі: арешт, ув'язнення та спричинені ними важкі психічні зриви, таємна еміграція до США, Ма Сіцонг «повертається до життя» через скрипкову музику. Першими на шляху відновлення стають дві тайванські сюїти для скрипки і фортепіано, які композитор будує за принципом нанизування-в'язанки на основі архаїчних наспівів і ритмів. Це символістичні настроєві зарисовки узагальнено-психологічного характеру: «Самотність» (Амей-2), «Очерет» (Гаошан-3) і локально визначеного плану: «Сонце-Місяць» (Амей-4) – назва високогірного містично-лікувальної сили озера Тайваню (Sun-Moon Lake Ма Сіцонг відвідував з оздоровчою метою, проходячи реабілітацію); відтворює первісні колективні календарно-обрядові дійства закликання весни, засівання, обробки чи збору врожаю, риболовлі: «Весна» (Амей-1), «Танець людей з гір» на пісню аборигенів про рибальство «Міфотінг» (Амей-5), «Напій» (Гаошан-2), «Танець доброго врожаю» (Гаошан-6); первісних мисливських, бойових танків: «Гірська пісня» (Амей-3), «Бойовий танок» (Гаошан-4) чи сакрально-релігійних з елементами містицизму обрядодійств: «Жертвопринесення (Офіра)» (Гаошан-1) та «Викликання духів» (Гаошан-5). Загалом тайванські сюїти відрізняються компактністю та гравітують до виходу композитора за межі піднесеної романтично-імпресіоністичної палітри, натомість виявляють тенденцію до більш графічного, концентрованого неофольклорного бачення. Тут відчутний вплив великого «нео-архаїста» І. Стравинського («Весна священна» якого свого часу підкорила молодого Ма Сіцонга в Парижі), Б. Бартока, та навіть пост-авангардних течій, зокрема, американських мінімалістів. Добірки колоритних примітивів, вишуканих у своєму простому та незвичайно цікавому тембрально-фонічному, ладо-гармонічному вирішенні зі спробою осмислення глобальних етнологічних архетипів буття дозволяють провести паралелі з Дж. Крамом, Е. Картером, О. Мессіаном, у просторі ж азійської культури – з Т. Такеміцу.

У п'єсі «Офіра» відтворюється екзотичний обряд жертвопринесення духам. Поняття ритуальної жертви є архи-важливим для аборигенів, оскільки пов'язане з проведенням обрядів з різною метою: при зборі врожаю, до і після полювання, риболовлі, перед висівом насіння тощо – зазначають дослідники тайванського фольклору М. Ксю та С. Лейн [17]. Медитативно-становий модус твору досягається за допомогою остінатного повторення-заклинання розмірених, однак різновеликих у кількох поліплощинних зонах фактурного розшарування. Намагаючись передати атмосферу обряду, автор використовує паралельні семантичні ряди різновеликих амплітуд коливань, однак, обмежених сакраментальною медитативною статикою. Так, партія фортепіано веде дві площини – це повторюваний мікро-кластерний акорд в басах лівої руки, що створює ефект «дзвоніння», натомість як права рука «відлунює» синкопованими збивними акордовими ударами, що передають звуки примітивних інструментів (калатал, шурхотіння палиць, тотемних предметів чи священних чуринг тощо), які супроводжують обряд. Скрипка, на тлі цих подвійних коливань, починає неспішний речитатив, що імітує промову-заклинання, створюючи третій ряд монотонії з цікавим сповзанням-глісандо донизу, виявляючи елементи ковзного ладу – одного з найдревніших типів організації музичного матеріалу. Після проведення-промовляння речитації-заклинання своєрідною підтримкою стає хорова-фортепіанна перегра, яка повторює ритм скрипкового соло, але хоральними акордами (відтіняючи мінорний нахил ладу від «a» у скрипки до мажорного – «A» в хорі). Так, ніби община підтримує дії шамана, хоча загалом композитор застосовує наскрізну драматургію, адже форма розгортається відповідно до важливості та зосередженості на процесі проведення обрядодійства. Від накладання цих лінійних площин (дзвони, удари ансамблю, соло скрипки та заключний хор) створюються паралельні ладові ланцюги, які об'єднуються в поліакорди нетерцевої будови, а ладо-гармонічна хисткість із «блїманням» хроматизмів та альтерованих звуків підкреслює містичну невизначеність.

Загалом твір має тричастинну архітектонічну конструкцію. Перший, вищеописаний quasi-експозиційний розділ – відтворює початок обряду. Кульмінаційна зона твору припадає на середній розділ, де скрипка скандує на рівномірних тривалостях щораз гучніше закликання, рясно застосовуючи аподжіатури (додаткові звуки перед кожною основною нотою), що створює враження видозміни голосу. Ця соло-промова переходить у паралельне двоголосся, рухаючись спочатку секстами, а далі паралельними квінтами, наслідуючи шаманський горловий спів. У той же час фортепіано нарощує низхідні удари в басах на слабу долю, імітуючи звучання низького барабану, відлуння гонгу чи дзвону. Спільний амбітус скрипкової і фортепіанної партій розростається до 5 октав, що надає цілому об'ємної просторовості, підкреслюючи важливість, всеохопність обряду жертвопринесення [5; 31].

Нова візуалізована сцена завершення обрядодійства постає у фіналі, де відтворюється розширення-розрощення всіх елементів, доходячи до відчуття небувалого поважного звертання до містичного

божества, а підкреслені низхідні спади імітують поклони чи припадання до землі перед тим, кому приноситься офіра. Завершує «Офіру» фортепіанна постлюдія, де поступово розбалансовується ритуальна концентрація, адже фінальне висхідне прохання скрипки розширюється до 2-х октавних послідовностей, а у басах поволі аугментують низхідні «хорові поклони», врешті розчиняючись-зникаючи на *pp*.

Ще більш оригінальним прикладом утілення даної концептосфери є «Викликання духів». Цей доволі втаємничений обряд тайванських аборигенів є однією з суттєвих сторін їх світогляду, а культ предків та духів (за О. Фрезером та А. Тойнбі [2; 11]) був поширений фактично по всій землі впродовж існування людства. Один із найзагадковіших, оскільки пов'язаний з викликанням духів – кореспонденції з потойбічно-містичним світом, виявляє рівень глибинних, суб'єктивно-індивідуальних процесів та явищ, таких як шаманістичний містичний транс тощо [8; 20]. Відображаючи вшанування аборигенами своїх предків та духів землі, стрій п'єси та особливо її фактурне вирішення передбачають відтворення розмови між живими людьми та духами їх шанованих предків. «Цікаво, що обрані композитором типи інтервалів та метро-ритміка допомагають зобразити розмову між земним та царством духів, викликаючи серйозне та благочестиве ставлення до них» – зазначає у виконавському аналізі п'єси китайський скрипаль Мінг-Джінг Чіу [28; 53]. Тут інструменти наділяються новими сонорними якостями, пов'язаними не стільки з імітацією тих чи інших тембрів реального звукового світу, але покликані відтворити звуками емоційно-образну шкалу архаїчного магічно-ритуального обряду, діалог між людьми та містичними духами.

На думку видатних антропологів Л. Леві-Брюля та К. Леві-Строса [2, 6] саме в цих обрядах зосереджене надприродне в первісному мисленні, тут формується базис архетипної символіки. Повільне *Lento*, пронизане з одного боку медитативною споглядальністю, з іншого – включає чимало інтригуючих драматичних моментів, якими супроводжуються подібні обряди. Спираючись на мінімалістичний тип вислову, композитор поєднує декілька образно-тематичних комплексів. Спроба ж охопити і передати філософсько-релігійний концепт первинних обрядів аборигенів Тайваню – завдання не з легких, а дана неординарна тематика є доволі рідкісною у музичному мистецтві загалом. Ма Сіцонг застосовує кількаплощинний тип драматургії з метою відтворення процесів сугестії (навіювання), характерної для архаїчного синкретичного типу світовідчуття синестезії (здіяння всіх органів чуття), врешті – осягнення трансової медитації як ймовірного просвітлення [8, 20]. Сакраментальні, вузькоамбітусні ходи в глибоких басах у партії фортепіано експонують мірне архаїчне заклинання, в якому суміщаються первісна ангемітоніка з розширеними ходами на зб. 2, що підкреслює певну ірреальність, містичність подій. Композитор тричі повторює це «магічне заклинання» в басах, накладаючи на нього в правій руці фортепіано синкоповані акордові віддзвони з апподжіатурами від двох звуків, які творять мікропласт коливних малих секунд – своєрідних схлипів-*sospirato*, які не зовсім вписуються в узвичаєні канони примітивної первісної музики. Але обряд, пов'язаний з потойбіччям, викликає в художньому втіленні митця і хроматику, яка додає дещо похмурого враження, а статика і повторність лінейних площин ще більше поглиблює моторошну картину спілкування з невідомим.

Ма Сіцонг у даній композиції застосовує безупинно змінну щотактову метрику (4/4, 2/4, 3/4), що відповідає філософсько-космогонічній семантиці китайської системи координат пропорцій часу – баньші. Це поєднання 2-х періодичних метрів, де (4) і-бань і-іань – цілісність всесвіту, (2) і-бань сан-іань – його половина і один неперіодичний (3) сань-бань – людський вимір, який знову повертається до цілісності. Цей сакраментальний метричний пульс не збивається впродовж цілого твору, хоча в процесі «викликання духів» він породжує ще одну площину – при свого роду «магічному перетворенні» кожна мірна одиниця (четвертинка) ділиться на тріоль, помножуючись на три (12/8, 6/8, 9/8), що викликає поліметрію і відповідно – поліритмію.

На тлі «гудіння-заклинання» басів із відлунням сакральних інструментів у партії фортепіано вузькоамбітусна солююча мелодія скрипки, розміщена між першою і малою октавами засурдинено звучить у зоні низького грудного голосу, набираючи таємничого «альтового» забарвлення. Низхідна примітивна поспівка (її трихордовість засвідчує давність самої мелодичної формули, а низхідним напрям характеризує чи не всю доцивілізаційну культуру і зустрічається в багатьох давніх етнічних формах [31, 32]) кружляє по колу, постійно зупиняючись-затримуючись на останньому звуці, що, ймовірно, засвідчує етапи осягнення спроб здобуття нових ступенів виходу в трансний діалог. Зрештою, композитор, розділяючи фактурну вертикаль партії фортепіано на кілька площин осягає ефект зображення двох паралельних світів. А у партії скрипки, що безнастанно повторює варіант свого співу-заклинання в різних октавах, від ремарки *dolce* з'являється двоголосся, де діалогічний виклад імітує розмову в два голоси. У магічному колі (4/4-2/4-3/4) співмірного з множинністю невидимого світу (12/8-6/8-9/8) відбувається цей жаданий діалог. Так, скрипка опиняється в оточенні «піднебесних віддзвонів» та «глибинних басів», здобуваючи можливість омріяного діалогу з царством духів-предків. У заключній фазі п'єси скрипка і фортепіано повертаються до початкового стану, хоч її мелодія

возноситься у третю октаву, зависаючи-розчиняючись (композитор виставляє після закінчення твору фермату) в умиротвореній сексті, на тлі якої фортепіано «додзвонює» акордами між d-moll і cis-moll, завершуючи цілість власне акордом тієї тональності, яка демонструвала від початку твору «іншість», унікальним доторком до якої можна вважати цю скрипкову спробу відтворення трансогового дійства.

Висновки. Втілення ритуальної обрядовості Китаю у скрипковій музиці Ма Сіцонга як однієї з надважливих сфер національного мистецького світогляду знайшло відображення в кількох знакових композиціях. Вони демонструють своєрідні типи програмності та специфіку музичного втілення міфологічно-легендарної та релігійно-ритуальної сфер. У тричастинній «Тибет-сюїті» відтворено грандіозну картину величі і загадковості високогір'я з віртуозним романтичним пафосом у «Міфах, Духах і Божествах Тибету». Елементи релігійної обрядовості буддійських монахів (сонорні звучання сакральних інструментів та промовляння мантр) яскраво виражені у статично-медитативному «Ламаїстському храмі». Динаміка «Танцю з мечами» (початку буддійської містерії Цам) передає вправність монахів у сакраментальних бойових техніках конг-фу.

Детальному аналітичному розгляду піддається «Танець Драконових Ліхтарів», де вперше у китайській скрипковій музиці втілено дану релігійно-ритуальну концептосферу засобами буквального відтворення обрядодійства. У цій монументальній композиції перетинаються кілька ідіоматичних ліній священних обрядів. Це: а) втілення безпосередніх пластичних і хореографічних елементів Танцю Дракона з фольклорним супроводом через відповідне музичне оформлення цього дійства; б) прихильність і спроба засобами імпресіоністичного звукозапису відтворити символіку та красу Ліхтариків-драконів, які в бутті китайського народу є одним із глибинних символів національної ідентичності; в) фінальний феєрверк постає як ще один символ Китаю.

У тайванських сюїтах Ма Сіцонг демонструє нові риси не лише стилістично-виразового порядку, але і нову образно-змістовну сферу, занурення в глибини появи перших світоглядних і релігійних уявлень, де адаптуватиме первісні обцинні типи музикування, архаїчні пражанри вегетативних та мисливських обрядів, шаманістичних ритуалів («Жертвопринесення» та «Викликання духів» з «Гаошан-сюїти») у вимірі універсальних для людства архетипів, прокладаючи шлях від фольклоризму до неoarхаїки, неоміфологізму, гравітуючи до мінімалістичних тенденцій, намагаючись відшукати в первинних формах ті імпульси, знайти опору і коріння, з якого постає і весь інтелектуальний світ, вся невичерпна духовність сучасної людини.

Список використаної літератури

1. Антошко М. Вплив китайської філософії на музичну культуру країни. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.*, 2020. № 3. С. 178-182.
2. Дельєж Р. Нариси з історії антропології: школи, автори, теорії. Пер. із фр. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 287 с.
3. Енджі Пан Хунь. Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень І. *Музикознавчий універсум : Наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2019. С. 154-166.
4. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. *Українська музика. Традиції та сучасність: зб. ст.* Львів, 1993. С. 37-57.
5. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український центр духовної культури, 2000, 324 с.
6. Лі Яньлун. Представництво у світовому контенті скрипкової музики китайського композитора ХХ ст. Ма Сіцонга у світлі синтезу національних та європейських традицій. *Наук. зб. ЛНМА ім. М. Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 262-272.
7. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика, Щоквартальник*, № 4 (22), 2016. С. 78-83.
8. Предко Д. Є. Релігійні почуття: сутність та особливості прояву. Київ : VADEX, 2018. 156 с.
9. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2007. № 3. С. 87-91.
10. Су Шуян. Загадочный Китай. Путешествие по Стране огненного Дракона. Харьков : Книжный клуб, 2007. 170 с.
11. Хавроненко В. Традиційні культи і ритуали Китаю. <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content>.
12. China : Five Thousand Years of History and Civilization. City University of Hong Kong Press, 2007. 458 p.
13. De Visser M. W. The Dragon in China & Japan. University of Virginia, 1969. 242 p.
14. Eder M. Chinese new Year Lanterns and their Magic Significance. *Bulletin of Anthropological Institute. Nanzan University*, № 1, 1972.
15. Hellfer M. Musiques du toit du monde: L'univers sonore des populations de culture tibétaine. *Buddhist music*. Paris : L'Harmattan, 2004. 173 p.
16. Hermanns M. Mythen und Mysterien der Tibet. Koln, 1956, 172 p.
17. Hsu M. Lain S., Wu M. Taiwan Aboriginal History : Amis, Taipei: 2001. 300 p.
18. Huang Yu-wei. The Light Arts. *Free China Review*. 1983, № 4.

19. Geertz Cl. Myth, Symbol and Culture. W. W. Norton, New York, 1974, 227 p.
20. James W. The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. Mineola : Dover Publications, 2018. 534 p.
21. Jin Jie. Chinese music, Echos in Ancient and Modern Times. Translated by Wang Li and Li Rong. Beijing : China Intercontinental Press, 2010. 152 p.
22. Li Yanlong, Nazar L. National and European Tradition of Violin Music of the Chinese Composer of the 20TH Century Ma Sicong in the World Context. *Topical Problems of Modern Science and Education*. Warsawa : RS Global, 2017. Vol. 3. P. 59-63.
23. Li Yanlong. Ma Sicong's violin work in context artistic and aesthetic trends and artistic directions of the twentieth century. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsawa : RS Global, 2021. № 1 (29).
24. Lihui Yang. Handbook of Chinese Mythology. Oxford University Press, 2008. 109 p.
25. Lobsang Ph. Lhalungpa. Tibetan Music: Sacred and Secular. *Studies in Comparative Religion*, Band 3. Nr. 2. 1969.
26. Loh I-to. Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles.: Doctoral dissertation / University of California. California, 1982. 120 p.
27. Mao Xian. Cowherd and Weaver and other most popular legends in China. Book: Kindle Direct Publishing, 2013. P. 211-234.
28. Ming-Ying Chiu. Sicong Ma's Amei Suite & Gaoshan Suite: historical background and performer's guide.: Doctoral dissertation. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Louisiana, 2013. 78 p.
29. Pikken L. China. The Music of Far Eastern Asia. London: Egon Wellesz, 1957. B.1: Ancient and Oriental Music. In *The New Oxford History of Music*. P. 83-134.
30. Rene de Nebesky-Wojkowitz, Walter Gruyer. *Tibetan Religious Dance*. The Hague, 1976. 319 p.
31. Sachs C. Muzyka w swiecie starozytnym. Warszawa : PWM, 1988. 374 s.
32. ShzrEe Tan Beyond Innocence: Amis Aboriginal Song in Taiwan as an Ecosystem. Edition 1st Edition First Published 2012 e-Book Published 5 July 2017. Pub. location London Imprint Routledge, 312 p.
33. Smejkal A. Kult und Alltag in Tibet. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 1990, S. 56–65.
34. Stein R. Tibetan Civilization. Stanford University Press, 1972. 333 p.
35. Turner Victor. Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society, Cornell University Press, Ithaca, 1974. 309 p.
36. Wetzel R. The Globalization of Music in History. UK by Routledge, 2013. 1098 p.
37. Xuan Tang. The Development of Chinese Violin Music After 1850: Synthesis of Western Compositional Style and Chinese Folk Tradition. the Art of Ah Bing, Tian-Hua Liu, and Si-Cong Ma : Doctoral dissertation. Houston, University of Houston, 2007. 171 p.
38. Yibing Zhuge. Position and Spirit of Scholar-Bureaucrats in Song Dynasty. *Journal of Renmin University of China*. № 15.1. 2001. P. 107.
39. Zhiming Dong. Dinosaurs, Dragon from China, Institute of Vertebrate Paleontology and Paleoanthropology (IVPP) in Beijing, 1988. 114 p.
40. 中国大百科全书总编委员会 27 音乐舞中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页 (Музика і танець. Велика китайська енциклопедія багатотомне видання. Т. 27. Пекін : Кит. енцикл. Вид-во, 1989. 1040 с.).
41. 王邦雄 杨祖汉 中国哲学史 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页 (Ван Бан Сін, Ян Ханзу. Історія китайської філософії. Тайбей : Ейр Юнівер Пресс, 1995. 759 с.).
42. 叶郎 中国美学史 上海 : 上海人民出版社, 2007. 663 页 (Е Лань. Історія естетики Китаю. Шан Хай : Нар. вид-во, 2007. 663 с.).
43. 吴光明 美学 中国哲学百科全书 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 2003. 215 (Куан-мін Ву. Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк, Лондон : Routledge, 2003. 215 с.).
44. 李焕之 当代中国音乐 北京 当代中国 1997. 189 页 (Лі Хуанчжі. Сучасна китайська музика. Пекін : Сучасний Китай. 1997. 189 с.).
45. 刘继南 周胜全主编 中国音乐通史简编 济南 : 山东教育出版社, 2003. 788 页 (Лю Тай-нань, Чжоу Чжу-цюань. Скорочене видання історії музики Китаю з найдавніших часів до наших днів. Тінан : Освіта Шаньдун, 2003, 788 с.).

References

1. Antoshko M. Vplyv kytaiskoi filosofii na muzychnu kulturu krainy. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 2020. № 3. S. 178-182.
2. Deliezh R. Narysy z istorii antropologii: shkoly, avtory, teorii. Per. z fr. Yevhena Maricheva. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademii», 2008, 287 s.
3. Endzhi Pan Khun. Pro vplyv natsionalnykh tradytsii na dramaturhiu fortepiannoho kontsertu «Chotyry dukhy» Chen Yi. *Muzykoznachnyi universum : Naukovi zbiry LNMA imeni M. V. Lysenka*. Lviv, 2019. S. 154-166.
4. Kyianovska L. Onovlennia pryntsyviv prohramnosti v muzytsi XX st. *Ukrainska muzyka. Tradytsii ta suchasnist: zb. st*. Lviv, 1993. S. 37-57.
5. Levi-Stros K. Pervisne myslennia. Kyiv : Ukrainskyi tsentr dukhovnoi kultury, 2000. 324 s.
6. Li Yanlun. Predstavnytstvo u svitovomu kontenti skrypkovoi muzyky kytaiskoho kompozytora XX st. Ma Sitsonha u svitli syntezu natsionalnykh ta yevropeyskykh tradytsii. *Naukovi zbiry LNMA im. M. Lysenka. Muzykoznachnyi universum*. Lviv, 2017, Vyp. 40. S. 262-272.
7. Lu Tszie. Vtilennia kytaiskoi rytualnoi kontseptosfery u prohramnii fortepiannii muzytsi. *Ukrainska muzyka, Shchokvartalnyk*, № 4 (22), 2016. S. 78-83.

8. Predko D. Ye. Relihiini pochuttia: sutnist ta osoblyvosti proiavu. Kyiv : VADEX, 2018. 156 s.
9. Sun Pensian. Vplyv relihiino-filosofskykh ta ideolohichnykh doktryn na rozvytok muzychnoho mystetstva Kytai. *Visnyk derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2007. № 3. S. 87–91.
10. Su Shuiian. Zahadochnyi Kytai. Puteshestvye po Strane ohnennoho Drakona. Kharkov : Knyzhnyi klub, 2007, 170 s.
11. Khavronenko V. Tradytiini kulty i rytualy Kytai. <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content>.

THE CONCEPTUAL SPHERE OF RITUAL RITES IN CHINESE VIOLIN MUSIC COMPOSER MA SITZONG

Li Yanlong – candidate of art history, PhD University of Hezhou (China)

The article raises the problem of the embodiment of Chinese ritual rites in Ma Sitzong's violin music as one of the most important spheres of the national artistic outlook. The types of programming and the specifics of the musical embodiment of the mythological-legendary sphere in «Myths, Spirits and Deities of Tibet» are considered; religious rituals of Buddhist monks in the «Lamaist Temple» and «Dance with Swords» from the «Tibet Suite». The «Dance of the Dragon Lanterns» is subject to analytical consideration, where for the first time in Chinese violin music this religious-ritual conceptual sphere is embodied by the means of literal reproduction of the ritual. The prototypes of the original archaic rites of the Taiwanese aborigines in the «Gaoshan Suite» (named after the native tribe) appear in the plays «Sacrifice» and «Spirit Summoning» are resolved in the aspect of conceptual and philosophical programming.

Key words: ritual rites of China, violin music, Ma Sitzong, Tibet Suite, Dance of the Dragon Lanterns, archaic rites, programming.

THE CONCEPTUAL SPHERE OF RITUAL RITES IN CHINESE VIOLIN MUSIC COMPOSER MA SITZONG

Li Yanlong – candidate of art history, PhD University of Hezhou (China)

The embodiment of Chinese ritual rites in Ma Sitzong's violin music as one of the most important spheres of the national artistic outlook was reflected in several iconic compositions. They demonstrate peculiar types of programming and the specifics of the musical embodiment of the mythological-legendary sphere and religious-ritual rites. The three-part «Tibet Suite» reproduces a grandiose picture of the grandeur and mystery of the highlands with virtuosic romantic pathos in «Myths, Spirits and Deities of Tibet». Elements of the religious ritual of Buddhist monks (sonorous sounds of sacred instruments and chanting of mantras) are clearly expressed in the static and meditative «Lamaist Temple». The dynamics of the «Dance with Swords» (the beginning of the Buddhist mystery of Tsam) conveys the skill of the monks in the sacramental fighting techniques of kong fu.

The «Dance of the Dragon Lanterns» is subjected to detailed analytical consideration, where for the first time in Chinese violin music this religious-ritual conceptual sphere is embodied by the means of literal reproduction of the ritual. In this monumental composition, several idiomatic lines of sacred rites intersect. These are: a) the embodiment of direct plastic and choreographic elements of the Dance of the Dragon with folklore support through the appropriate musical design of this action; b) fondness and an attempt to recreate the symbolism and beauty of the Dragon Lanterns, which in the being of the Chinese people are one of the deep symbols of national identity, by means of impressionistic sound recording; c) the final Fireworks, as another symbol of China.

In the Taiwanese suites, Ma Sitzong demonstrates new features not only of the stylistic and expressive order, but also a new figurative and substantive sphere, plunging into the depths of the emergence of the first worldviews and religious ideas, where he will adapt primitive communal types of music-making, archaic pragenres of vegetative and hunting rites, shamanistic rituals («Sacrifice» and «Spirit Summoning» from the «Gaoshan Suite») in the dimension of universal archetypes for humanity, paving the way from folklorism to neo-archaicism, neo-mythology, gravitating towards minimalist tendencies, trying to find those impulses in primary forms, find support and the roots from which the entire intellectual world, all inexhaustible spirituality, emerges of today modern humanity.

Key words: ritual rites of China, violin music, Ma Sitzong, Tibet Suite, Dance of the Dragon Lanterns, archaic rites, programming.

Надійшла до редакції 24.05.2024 р.

УДК 78.02;78.087

КАМЕРНІ ЖАНРИ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ : ВПЛИВ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА КЛАСИЧНУ ТРАДИЦІЮ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Катерина Черевко – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<http://orcid.org/0000-0001-5877-4429>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.865>
kcherev@gmail.com

Стаття розглядає вплив електронних технологій на розвиток камерних жанрів у цифрову епоху. Аналізуються зміни, що відбулися в камерному виконавстві під впливом електронних і цифрових інновацій, що значно розширили жанрову палітру камерної музики. Висвітлюються характерні риси камерної музики, такі як варіативність інструментальних складів, комунікативність і діалогічність, у контексті їх адаптації до сучасних технологій. Виділяються типи експериментальних композицій XX–XXI століть, які об'єднують традиційні

акустичні інструменти з електронними технологіями, створюючи нові звукові реальності. Особлива увага приділяється значенню експерименту та новаторства в музичному мистецтві, які визначають динамічний розвиток камерних жанрів у сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: камерна музика, електроакустична музика, електронні технології, камерно-інструментальні, камерно-вокальні твори, ансамбль, виконавство, жанр, стиль, музикознавчі дослідження, композитор, експеримент.

Постановка проблеми. Сучасний звуковий простір музичного мистецтва спонукає до зміни підходів як до творення музики, так і її виконання. Розмаїття камерної музики ХХ – першої третини ХХІ століття пов'язане з варіабельністю та нестабільністю інструментальних складів музичних творів, що у певній мірі викликано експериментальним характером епохи. Завдяки цьому відбувається розширення звукової палітри музичного мистецтва шляхом поєднання тембрів різних груп інструментів чи людських голосів у межах однієї композиції. Попри процес постійного розширення технічних виконавських прийомів гри на акустичних інструментах, музичне мистецтво ХХ століття отримує цілком відмінну від попередніх періодів звукову реалізацію, що відповідає бурхливості інформаційно-технологічних досягнень того періоду, та пов'язане із виникненням композицій електронної музики. Найбільш показовими творами, які розширюють палітру традиційної камерної музики, стають електроакустичні композиції, що поєднують звучання акустичних інструментів чи людського голосу з електронними звуковими джерелами.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Камерний ансамбль та камерна музика стали основою досліджень низки зарубіжних та вітчизняних музикознавців. Походження терміну «камерна музика» досліджене у працях музикознавців Р. Фіске [15] «Камерна музика» М. А. Редіса [17] «Камерна музика: суттєва історія». Останній вказує на виникнення терміну «камерна музика» у праці італійського теоретика ХVII століття Марко Скаччі (Marco Scacchi), внаслідок поділу музики на три сфери побутування: церковну музику, театральну і камерну. Праця Дж. Барона «Інтимна музика: історія ідеї камерної музики» [12] зосереджена на аналізі історії розвитку інструментальної музики з акцентом на формування національних шкіл та жанрів. Проблематика камерних жанрів ХХІ століття та їх перспективи розвитку представлені у роботі Д. Андрікопулоса та Р. Діаса [11], які привертають увагу до розширення жанрів камерної музики за рахунок використання електронних технологій.

Серед українських дослідників важливе місце посідають праці І. Польської [7-9], в яких дослідниця розглядає камерність як «особливий принцип орієнтації на малі замкнені простори і невелику кількість учасників та слухачів, зумовлену «людським виміром», поглибленою психологічністю» [8]. Розвиток камерних інструментально-ансамблевих жанрів у процесі художньо-історичної еволюції висвітлений у

© Черевко К., 2024

працях Л. Повзун [5; 6]. До дослідження змішаних жанрів камерної музики звертається І. Смірнова [10]. А. Кравченко розглядає камерно-інструментальне мистецтво України межі ХХ – ХХІ століть як систему «композиторської та виконавської ансамблевої творчості, музикознавства / мистецтвознавства, фахової музичної освіти, мистецьких організацій, арт-менеджменту, інструментально-матеріальних ресурсів» [2; 5].

Метою даної статті є дослідження впливу електронних технологій на розвиток камерних жанрів та ансамблевого виконавства у цифрову епоху.

Виклад основного матеріалу дослідження. З появою штучних звукових джерел відбувається активне впровадження електронних і цифрових технологій у музичне мистецтво, що суттєво змінює підходи до komponування музичних творів, їх публічного виконання та сприйняття слухачами. Композитори вводять у свої твори нові звукові комплекси, отримані шляхом електронної обробки акустичних або штучних звукових джерел. Необмежений потенціал і унікальність електронного звукового матеріалу відкривають широкі перспективи для реалізації яскравих тембрових інтерпретацій образно-семантичного змісту музичних творів, сприяючи глибшому розкриттю їхньої експресивності та багатошаровості звукових текстур.

Електронні технології також відкрили можливості для створення звукових ефектів, які неможливо досягти за допомогою звучання традиційних акустичних інструментів. Наприклад, використання алгоритмічної композиції, синтезу звуку, live electronic music чи інтерактивних звукових середовищ дозволяє композиторам моделювати нові звукові реальності, які нерідко досить важко візуалізувати або описати за допомогою традиційної музичної термінології.

Окрему увагу варто приділити камерності електронної музики, яка часто виникає через специфіку технічного забезпечення та інструментального складу творів. «Мобільність інструментальних складів є однією з характерних ознак камерних жанрів, яку роблять особливо наочною експериментальні пошуки сучасної доби» [3; 92]. Експериментальні композиції, що тяжіють до камерності, зазвичай передбачають взаємодію між виконавцем і електронним середовищем у компактному звуковому просторі. Це сприяє

створенню особливої атмосфери, де слухач стає не лише спостерігачем, а частиною мистецького діалогу. Важливою рисою електронної музики є її елітарність. З одного боку, електроакустичні композиції спрямовані на вузьке коло слухачів, які мають спеціальну підготовку для розуміння та сприйняття складних звукових структур та незвичних тембрових рішень. З іншого, – момент їх концертного виконання впливає на його звуковий «результат», зважаючи на акустичну специфіку приміщення або ж залежить від технології обробки звуків у реальному часі.

Камерна музика початково виникла як музика для домашнього музикування у невеликому колі слухачів. Вона призначена для виконання невеликою групою виконавців, де кожен партію виконує один інструмент. Такі твори, зазвичай, не мають сольної партії, а лише спільне звучання усіх інструментів. Відповідно, через виконавську специфіку, співвідношення інструментів в ансамблі та призначення для виконання у камерних залах, камерну музику часто називають «музикою для друзів». Цей вираз належить Річарду Волтью, який вперше використав його у лекції, опублікованій в Інституті Саут-Плейс у Лондоні в 1909 р. Саме таке визначення дає розуміння притаманних ознак камерності, що склалися в процесі історичного розвитку музичного мистецтва.

Йоганн Вольфганг фон Гете описав звучання струнного квартету як «розмову чотирьох розумних людей» [13; 4]. Специфіка ансамблевої гри полягає у співпраці виконавців, у процесі спільного творення музики шляхом передачі теми від одного інструменту до іншого. Музикознавиця І. Польська визначає особливості ансамблевого виконавства, вказуючи на «рівноправну взаємодію партнерів» та «діалогічний (полілогічний) тип комунікативності» [9; 210]. Діалогічність, як парадигма камерної музики, проходить крізь історію композиції від XVIII століття й до сучасності. «...Аксіологічне наповнення камерно-інструментальної музики, її антропоцентрична та гуманістична спрямованість, роблять її напорчуд гнучкою та життєздатною в змінюваних стильових, мовних і соціокультурних контекстах» [10; 9]. Жанрова характеристика камерного мистецтва формується на основі соціально-естетичних умов функціонування ансамблевих жанрів. У класичний період відбулося становлення нових камерно-інструментальних жанрів: «класичний етап становлення ансамблевих жанрів пов'язаний з якісним переходом від одних «правил гри» в музичному виконавстві до інших, від одного «ігрового контексту» до іншого, переходом від вільної імпровізаційності до універсального жанрового канону ...» [9; 141]. І. Смірнова виділяє чотири моделі ансамблевого письма на основі функціональної взаємодії партій: з повною рівноправністю, з рівноправністю з обмеженням діапазону, із соло інструмента та акомпанементом чи пануванням декількох інструментів з другорядною функцією інших [10; 10].

Варіабельність інструментальних (вокально-інструментальних) складів розширює жанрову палітру камерної музики, яку увиразнюють експериментальні пошуки композиторів. На сучасному етапі камерні твори поділяються на монотембральні, тембрально-однорідні, змішані ансамблеві склади. У камерній творчості важливе місце посідають твори, що містять акустичні трансформації. Склад виконавців камерного ансамблю оновлюється за рахунок поєднання традиційних та нетрадиційних інструментів, акустичних та електронних інструментів, появою вокальної партії, введенням електронних методів обробки звуку. Також, різноманітні акустичні модифікації звучання досягаються через препарування інструментів чи використання електронних приладів.

Розвиток музичного мистецтва тісно пов'язаний з розвитком технологій, розширенням технічних і виконавських можливостей інструментів та новаторським підходом до компонування творів. Композитори завжди творили відповідно до технологічних досягнень свого часу. Варто згадати, становлення «добре темперованої системи» періоду Й.С. Баха, використання тембрів духових інструментів (кларнета, флейти та тромбона) за часів В.-А. Моцарта, нової конструкції смичкових і струнних інструментів за часів Й. Гайдна і Л. Бетховена та ін. Цю «нитку» можна провести впродовж усього розвитку світової музичної культури та завершити появою нових електричних інструментів на початку XX століття, з подальшим розвитком електронних інструментів та музичних комп'ютерних технологій.

У XX столітті ідеї новаторства та експериментальності змінили та розширили основні засади камерної музики, які були визначальними для камерних жанрів впродовж 150 років. Камерна музика втрачає своє початкове призначення для домашнього музикування. Виходячи на «велику» сцену змінюється виконавський склад творів, відбувається ускладнення музичної мови, а відтак, і виконавської техніки. Композитори у пошуках нових тембрів відходять від традиційного поєднання струнних, фортепіано та дерев'яних духових інструментів, характерних для камерної музики XIX століття. Музикознавиця С. Павлишин зазначає: «У другій половині XX ст. настає деформація поняття камерного ансамблю, у таких проявах як інструментальний театр, геппенінг. На сьогоднішньому етапі розвитку камерного ансамблю виступає поєднання музичних і немусичних засобів висловлювання, від техніки штучного утворювання звуку від електронної музики до спектральності, – з живим звучанням, від Кейджа до сучасності» [4; 16]. Цей пошук призвів до створення індивідуального тембрового звучання твору, фактично акцентуючи на

унікальності та неповторності звукової сфери кожної композиції. У камерних творах з'являються незвичні поєднання тембрів акустичних інструментів та використання специфічних прийомів гри. «Композитори починають чути нові тембри та нові тембральні комбінації, які є такими ж важливими для нової музики двадцятого століття, як і так зване порушення функціональної тональності» [16; 35].

Розширення жанрової палітри камерної музики відбувається за рахунок появи електронних інструментів (терменвокс, Хвилі Мартено, траутоніум та ін.), синтезатора, магнітофонної стрічки чи звукових маніпуляцій у реальному часі (live electronic music). «Водночас, із розвитком техніки штучного утворення звуку, його перетворення і розщеплення аж до спектральності, так написані опуси скоро почали поєднуватися з живим звучанням... Та наступною стадією є відхід від музики у стислому розумінні. Започаткував це Дж. Кейдж («Мовчання» – і нищення 18 інструментів) після свого блідого раннього квартету. Геппенінги впроваджують побутові як найбільш шокуючі дії, де поняття інструментального ансамблю цілком спотворюється» [4; 17-18].

Новаторство у музичному мистецтві стає тим імпульсом, який приводить до появи нових музичних творів, які отримують своє «визнання» з огляду прийняття слухачами різних поколінь. Таким чином, експеримент як один із методів творення «нового» завжди був присутнім у музиці. Однак, найбільшого поширення експеримент отримав у музиці ХХ століття – у час бурхливого технологічного та інформаційного прогресу. Музика є органічною формою мистецтва, що постійно розвивається, навіть якщо цей розвиток призводить одиничних експериментів, які не сприймаються публікою. Сучасні композитори часто стояли на захисті своїх ідей, виправдовуючи створення музики у сучасних соціокультурних та інформаційно-технологічних умовах.

Із появою нових технологічних розробок конструкцій інструментів композитори отримували більші можливості для втілення своїх музичних ідей, що в свою чергу сприяло і розвитку музичного мистецтва загалом. Стрімкий розвиток технологій впродовж ХХ століття призвів до появи нового електронного звукового ресурсу для реалізації у музичних композиціях. У 70-80-х роках ХХ ст. відбувається впровадження комп'ютерних технологій у процес творення музики. «З ранніх етапів розвитку комп'ютера композитори, такі як Ксенакіс, Кеніг та багато інших, виявляли великий інтерес до використання комп'ютерів як помічника для розрахунків під час композиційних процесів» [11; 55-56].

На сучасному етапі камерно-ансамблеві жанри зазнають трансформації, внаслідок чого змінюється і саме поняття камерності, як стильової парадигми інструментальної ансамблевої музики. Розвиток електронних технологій у музичному мистецтві сучасності зумовив розширення жанрової палітри камерної музики за рахунок появи нових типів ансамблів:

- Електроакустична музика – поєднує традиційне інструментальне та вокально-інструментальне ансамблеве виконавство з електронними звуками та технологіями обробки звуку;

- Стаціонарні носії (Fixed Media) – це термін, що описує звукові композиції, створені за допомогою записаних аудіо-матеріалів, що не змінюються під час виконання. Охоплює всі типи електронних композицій, в яких звукові елементи, що входять до твору, записуються заздалегідь та не підлягають змінам під час виконання.

- Реагуюче комп'ютерне виконання (Reactive Computer Performance, Score Following) є важливим інструментом для інтерактивної музики, де комп'ютер стає не просто фіксованим носієм або супровідним інструментом, а справжнім «партнером» у творчому процесі, який здатен адаптуватися до змін в реальному часі.

- Інтерактивне виконавство (Interactive Performance: Player → Computer → Player) – це концепція в музиці, яка описує інтерактивну взаємодію між музикантом (або групою музикантів) і комп'ютером, який виконує роль «посередника» та адаптується до дій виконавця, взаємодіючи з ним у реальному часі. При інтерактивному виконанні комп'ютер не просто реагує на виконання, а й активно змінює свою «поведінку» на основі дій музикантів, створюючи двосторонній або багатосторонній процес взаємодії.

- Ансамблі електроніки чи ноутбуків – використання комп'ютера як інструмента для творчості та виконавства. Участь у таких ансамблях дає музикантам досвід групового виконавства, спираючись на досвід камерної музики. Першими зразками ансамблів електроніки стала «Ліга автоматичних музичних композиторів» у Міллі Коледжі, Окленд, Каліфорнія, у 1978 році і «The Hub» у 1985 році [11; 56].

- Оркестр ноутбуків, як форма групового виконавства з використанням технологій. Концепція бере свій початок від 2005 року з Принстонського оркестру ноутбуків (PLOrk), у Принстонському університеті, що був організований професорами Перрі Куком і Деном Труменом [11; 56].

- Мережеве виконання (Network performance) – найбільш радикальна форма групового виконавства. Термін «network performance» зазвичай стосується здатності мережі обробляти та передавати аудіо- та відеодані між різними пристроями або комп'ютерами в реальному часі без затримок та перешкод. У мережевому виступі музиканти знаходяться в різних фізичних просторах:

різних кімнатах, містах чи країнах. З розвитком технологій потокового мультимедіа з'єднання через Інтернет стало достатньо швидким, щоб можна було використовувати пряму трансляцію аудіо та/або відеосигналів для виступу в реальному часі.

У результаті розширення смислового поля камерної музики за рахунок введення штучних звукових джерел відбувається переосмислення характерних ознак камерних жанрів у творчості сучасних композиторів. За словами С. Павлишин: «У другій половині XX ст. настає трансформація і зникання поняття «камерний ансамбль». Виникає поняття Інструментального театру, яке, крім самої музики, включає акторські дії виконавців. Інструментальний театр має безліч індивідуальних варіантів, залежно від їх авторів, і нерідко переходить в показні антимистецькі дії на межі геппенінгу» [4; 17]. Камерний ансамбль стає багаторівневим явищем, що входить у цілісну систему мистецтва та поєднує у собі суміжні феномени музичного мистецтва (жанри й види), інші видовищні види мистецтва – театр чи хореографію. «Жанри камерного ансамблю вирізняються якісною та кількісною структурою, оскільки кількісний та якісний склад камерних ансамблів є мобільним; умови виконання також мають можливість трансформації; мають різну стильову приналежність (історичну та авторську), проте поєднанні поняттям камерності – смислової спрямованості на духовний світ людини, на філософсько-психологічний аспект людського життя, що складає ядро жанрів – інваріантну структуру, яка повторюється у всіх жанрових різновидах» [1; 335].

Камерна музика сучасності тяжіє до жанрового синтезу, як однієї з визначальних ознак композиторського мислення. З розвитком музичної культури та впливом різних мистецьких течій, таких як авангард, постмодернізм або експериментальна музика, межі між жанрами почали стиратися. Виникли нові форми, що поєднують елементи різних традицій, а також нові способи вираження, що відображають сучасні тенденції. Тенденція до створення жанрових «міксів» і поява поліжанрів – це не лише змішування стилів, але й пошук нових способів вираження музичної ідеї, відображення складності сучасного світу через музику. «Тяжіння до синтезу (або інтерференції) мистецтв та міжжанрової діалогічності в сучасній камерно-інструментальній творчості стимулює появу явища жанрової інтерференції – особливого типу суміщення у техніці «змішаного жанру» органологічних, акустичних та інших якісних ознак різних жанрів... Зокрема, у процесі жанротворення спостерігається інтерференція камерно-інструментальних і камерно-вокальних жанрів із тенденцією експлікації у формі мінівистави за типом міні-моноопери» [3; 92].

Жанрове розмаїття камерної музики з використанням електронних технологій знаходить дедалі ширше відображення у творчості сучасних українських композиторів. Такі електроакустичні композиції як твори Алли Загайкевич, Людмили Юріної, Івана Небесного, Юрія Шаріфова та Івана Тараненка, стали важливим внеском у розвиток сучасного камерного мистецтва. Композитори молодшого покоління, зокрема Любава Сидоренко, Остап Мануляк, Максим Шалигін, Максим Коломієць та ін., активно експериментують із поєднанням електроніки та акустичних інструментів, створюючи інноваційні камерні твори. Подальша поява таких композицій у творчості митців підкреслює необхідність їх глибокого вивчення, що становить важливе завдання для музикознавців.

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна констатувати, що сучасна камерна музика зазнала суттєвих трансформацій під впливом електронних та цифрових технологій. Вони стали важливим інструментом оновлення цього жанру, розширюючи його можливості та адаптуючи до вимог сучасного слухача. Традиційна камерність, яка завжди вирізнялася інтимністю і діалогічністю, гармонійно поєднується з новими технічними засобами, дозволяючи створювати унікальні звукові тексти. Інтеграція електроніки та цифрових інструментів не лише доповнює традиційні виконавські практики, а й відкриває нові перспективи для взаємодії між виконавцями та слухачами. Важливим є також експериментальний характер сучасної камерної музики, який сприяє формуванню нових жанрових форм. Таким чином, камерна музика демонструє здатність до адаптації, зберігає зв'язок із традиціями та відкриває нові можливості для творчості.

Список використаної літератури

1. Андріянова О. Сучасні тенденції розвитку камерно-ансамблевого музикування (Відгук на навч. пос. Л.І. Повзун «Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів»). *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 31. С. 333-335. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_31_49.
2. Кравченко А. *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX-початку XXI століть (семіотичний аналіз)*. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
3. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець XX – початок XXI століття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 91-94.
4. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 34. С. 16-18.

5. Повзун Л. Соціокультурна амбівалентність камерності в інструментально-ансамблевих жанрах. *Музичне мистецтво і культура*, 2014. Вип. 19. С. 235–245.
6. Повзун Л. І. *Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів*. Одеса : Астропринт, 2013. 208 с.
7. Польська І. І. Історичні модули камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики. *Культура України*. Харків, 2017. Вип. 57. С. 119 – 128.
8. Польська І. Камерний ансамбль. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-10859>.
9. Польська І. І. *Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія*. Харків : ХДАК, 2001. 396 с.
10. Смірнова І. Принципи взаємодії інструментів у змішаному ансамблі на прикладі Тріо для скрипки, валторни та фортепіано ор. 40 Й. Брамса. *World Science*. Вип. 2. № 6 (46). С. 9-13.
11. Andrikopoulos D., Dias R. Chamber Music in the XXI Century: Problematic and challenges. *Conference: International Chamber Music Conference 2016*. Porto. March 2016. URL: https://www.researchgate.net/publication/321082486_Chamber_Music_in_the_XXI_Century-_Problematic_and_challenges
12. Baron J. *Intimate music: A history of the idea of chamber music*. Pendragon Press, 1998. 489 p.
13. Bashford Ch. The String Quartet and Society. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. (Stowell, Robert, ed.). Cambridge and New York: Cambridge University Press. 2023. P. 4.
14. Chamber music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2020. P. 336.
15. Fiske R. *Chamber music*. BBC Books, 1969. 80 p.
16. McCalla J. *Twentieth-Century Chamber Music*. Routledge. 2003. 316 p.
17. Radice M. A. *Chamber music. An Essential History*. The University of Michigan Press, 2012. 384 p.

References

1. Andriianova O. Suchasni tendentsii rozvytku kamerno-ansamblevoho muzykuvannia (Vidhuk na navchalnyi posibnyk L. I. Povzun «Istoriia kamernykh instrumentalno-ansamblevykh zhanriv»). *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*. Lviv, 2013. Vyp. 31. S. 333-335. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_31_49.
2. Kravchenko A. *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia KhKh-pochatku KhKhI stolit (semiotychnyi analiz)*. Kyiv : NAKKKiM, 2020. 300 s.
3. Kravchenko A. Fenomen mizhzhhanrovoi dialogichnosti v kamerno-instrumentalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: kinets XX – pochatok XXI stolittia. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2016. № 4. S. 91-94.
4. Pavlyshyn S. Evoliutsiia kamernoho ansamblu. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka*. Lviv, 2015. Vyp. 34. S. 16-18.
5. Povzun L. Sotsiokulturna ambivalentnist kamernosti v instrumentalno-ansamblevykh zhanrakh. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2014. Vyp. 19. S. 235–245.
6. Povzun L. І. *Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів*. Одеса: Астропринт, 2013. 208 с.
7. Polska I. І. Історичні модули камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики. *Культура України*. Харків, 2017. Вип. 57. С. 119 – 128.
8. Polska I. Камерний ансамбль. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-10859>
9. Polska I. І. *Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія*. Харків : ХДАК, 2001. 396 с.
10. Smirnova I. Pryntsypy vzaiemodii instrumentiv u zmishanomu ansambli na prykladi Trio dlia skrypky, valtorny ta fortepiano or. 40 Y. Bramsa. *World Science*. Vyp.2. № 6 (46). С. 9-13.
11. Andrikopoulos D., Dias R. Chamber Music in the XXI Century: Problematic and challenges. *Conference: International Chamber Music Conference 2016*. Porto. March 2016. URL: https://www.researchgate.net/publication/321082486_Chamber_Music_in_the_XXI_Century-_Problematic_and_challenges
12. Baron J. *Intimate music: A history of the idea of chamber music*. Pendragon Press, 1998. 489 p.
13. Bashford Ch. The String Quartet and Society. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. (Stowell, Robert, ed.). Cambridge and New York : Cambridge University Press. 2023. P. 4.
14. Chamber music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2020.. P. 336.
15. Fiske R. *Chamber music*. BBC Books, 1969. 80 p.
16. McCalla J. *Twentieth-Century Chamber Music*. Routledge. 2003. 316 p.
17. Radice M. A. *Chamber music. An Essential History*. The University of Michigan Press, 2012. 384 p.

CHAMBER GENRES IN THE DIGITAL ERA :THE INFLUENCE OF ELECTRONIC TECHNOLOGIES ON THE CLASSICAL TRADITION OF ENSEMBLE PERFORMANCE

Cherevko Kateryna – Ph.D. in Art criticism, Associate Professor, Professor of The Theory of Music Department, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Lviv

The article examines the impact of electronic technologies on the development of chamber genres in the digital age. The changes that have occurred in chamber performance under the influence of electronic and digital innovations are analyzed, which have significantly expanded the genre palette of chamber music. The characteristic features of chamber music, such as the variability of instrumental compositions, communicativeness and dialogicity, are highlighted in the context of their adaptation to modern technologies. Types of experimental compositions of the 20 th–21 st centuries are highlighted, which combine traditional acoustic instruments with electronic technologies, creating

new sound realities. Special attention is paid to the importance of experiment and innovation in musical art, which determine the dynamic development of chamber genres in modern socio-cultural conditions.

Key words: chamber music, electroacoustic music, electronic technologies, chamber instrumental, chamber vocal works, ensemble, performance, genre, style, musicological research, composer, experiment.

UDC 78.02;78.087

CHAMBER GENRES IN THE DIGITAL ERA :THE INFLUENCE OF ELECTRONIC TECHNOLOGIES ON THE CLASSICAL TRADITION OF ENSEMBLE PERFORMANCE

Cherevko Kateryna – Ph.D. in Art criticism, Associate Professor, Professor of The Theory of Music Department, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Lviv

The aim of this paper is to examine the impact of electronic technology on the development of chamber music genres and ensemble performance in the digital age.

Research methodology. The most significant academic works in the field of chamber music, chamber ensemble performance and chamber instrumental genres covering the issues of this article were reviewed.

Results. As a result of the research, it can be stated that modern chamber music has undergone significant transformations under the influence of electronic and digital technologies. They have become an important tool for updating this genre, expanding its capabilities and adapting it to the requirements of the modern listener. Traditional chamber music, which has always been distinguished by intimacy and dialogicity, is harmoniously combined with new technical means, allowing the creation of unique sound textures. The integration of electronics and digital instruments not only complements traditional performance practices, but also opens new prospects for interaction between performers and listeners. The experimental nature of modern chamber music is also important, contributing to the formation of new genre forms. Thus, modern chamber music demonstrates the ability to adapt, maintains a connection with traditions, and opens new horizons for creativity.

Novelty. This article first considers electroacoustic compositions as examples of chamber music. It is proven that the use of electronic and digital technologies expands the genre palette of chamber works.

Practical significance. The article opens a new perspective on the genre specificity of modern chamber works written for various instrumental or vocal-instrumental ensembles in combination with electronic sound technologies.

Key words: chamber music, electroacoustic music, electronic technologies, chamber instrumental, chamber vocal works, ensemble, performance, genre, style, musicological research, composer, experiment.

Надійшла до редакції 17.11.2024 р.

УДК 781.2

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРОЗНАВСТВА : ОГЛЯД ДОСЛІДЖЕНЬ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XXI СТОЛІТТЯ

Юрій Курач – аспірант кафедри історії музики,
старший викладач кафедри народних інструментів,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0009-0000-3570-3046>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.866>
yuriy.kurach1@gmail.com

Аналізуються основні концептуальні засади українського гітарознавства на основі аналізу наукових досліджень перших десятиліть XXI ст. Стверджується, що найбільш опрацьованими проблемами у царині гітарознавства перших десятиліть XXI ст. є такі, як історія гітарного мистецтва в синтезі виконавської і композиторської творчості, вагомим розвитку набула концепція універсализму в експлікації на гітарну творчість, риси якої можуть бути розглянуті на прикладі діяльності більшості видатних гітаристів, простежені окремі шляхи формування української гітарної школи, проаналізовано численні приклади музичних творів зарубіжних та українських авторів та ін. Водночас, потребують дослідження ряд проблем, надзвичайно актуальних для подальшого формування гітарознавчої сфери, серед яких – цілісне бачення шляхів еволюції української гітарної школи як явища європейського музичного мистецтва, зв'язок музично-виконавського архетипу гітариста та його «стилістичного портрету» з національно-ментальними, естетичними, психологічними та іншими важливими факторами впливу. У вивченні цих питань вбачаємо перспективи подальших досліджень у сфері гітарознавства.

Ключові слова: гітарознавство, дослідження, гітарне мистецтво, виконавська творчість, композиторська творчість, українська гітарна школа.

Постановка проблеми. Сучасні тенденції розвитку музичної культури ставлять перед мистецько-

науковою спільною низку завдань, одне з яких полягає у створенні концептуального базису для окремих виконавських сфер – вокальної, хорової, різноманітних інструментальних. Важливу роль у цьому процесі відіграють здобутки українських музикознавців в опрацюванні проблем виконавської школи (І. Котляревський [10], Ж. Дедусенко [3] та ін.), музичної інтерпретації (В. Москаленко [14], О. Котляревська [9] та ін.), персональної творчості у різних сферах як феномену та окремих мистців (Г. Макаренко [12], М. Бура [2] та ін.) тощо. Водночас, аналізуючи процес формування у царині музикознавства окремих виконавських напрямів, доходимо висновку, що деякі сфери – як, наприклад, хорова, скрипкова, фортепіанна та інші – мають достатньо багатий науковий контент. У числі інших, що починають активно розвиватися – сфера гітарознавства, – адже цей інструмент є популярним як у фахівців, так і в широкого кола любителів, що вимагає осмислення багатьох аспектів формування репертуару, виконавських шкіл і притаманних для них характерних стильових рис та інших особливостей. Тому нині українська гітарна школа має не лише вагомий виконавський і педагогічний здобутки, а й сформувала певний науковий тезаурус, спроба систематизації якого є важливою та актуальною науковою задачею.

Аналіз досліджень і публікацій. У представленій статті здійснено огляд українського гітарознавства та висвітлено головні ідеї сучасних дослідників щодо гітарного мистецтва – від загального його осмислення феномену творчості (Т. Іванніков [7]), традицій гітарної музики в контексті європейської музичної культури (Є. Мошак [15]), стилів гітарної творчості (В. Ткаченко [20]), латиноамериканської гітарної творчості ХХ – початку ХХІ століть (С. Жовнір [5]), загальноєвропейського еталону гітарного виконавства та специфіки його національних втілень (Ф. Бернат [1]), історико-генетичних засад української гітарної творчості (В. Паламарчук [16]), органологічних і виконавських проблем інструмента (А. Тихонравова [18]), основних засад формування виконавської майстерності гітариста (М. Михайленко [13]), висвітлення діяльності конкретних професійних гітарних осередків (В. Сидоренко [17]), окремих видатних персоналій (О. Кригін [11]), – до проблем виразових засобів, таких як вивчення специфіки фактури у музиці для класичної гітари соло (О. Жерздев [4]) тощо.

Мета статті – вирізнити та охарактеризувати основні концептуальні засади українського гітарознавства на основі аналізу наукових досліджень перших десятиліть ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Дослідження у сфері українського гітарознавства, що почали активного розвиватися у перші десятиліття ХХІ століття, сформували контент, в якому вирізнено та опрацьовано ряд важливих проблем, пов'язаних з історією і теорією гітарного мистецтва. Насамперед, звернемося до праць Т. Іваннікова [7-8], в яких гітарне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть аналізується крізь призму теорії феноменології творчості, і в якому автор обґрунтовує взаємозв'язок еволюції інструментарію з композиторською та виконавською творчістю, показуючи приклади видатних гітаристів, чия творчість стала стимулом для подальшого розвитку виразової семантики та

© Курач Ю., 2024

технічного удосконалення інструмента протягом вказаного хронологічного періоду.

В описаних опрацюваннях автор виходить із позицій ґрунтовного філософського аналізу феноменології музики, її сучасних парадигм, та виводить результати на осмислення еволюції гітарного мистецтва в його назвах складових. Автор стверджує, що «ключовою локалізацією дослідження став пошук суті даних феноменів, їх смислових аспектів і змістовних шарів ... з метою більш глибокої виконавської інтерпретації» [8], пропонує «інтенціонально-дискурсивний підхід як ефективний механізм вивчення гітарних творів, що інтегрує філософські ідеї феноменології, феноменологічні процедури (дескрипцію, ідеацію, таргетування, редукцію, конституювання, герменевтичне тлумачення) у сучасний музикознавчий апарат» [8].

Особливу увагу дослідник звертає на аналіз гітарного репертуару європейських композиторів різних національних шкіл, зокрема українських мистців Л. Грабовського, М. Скорика, В. Камінського та ін. У результаті, Т. Іванніков показує залежність гітарної музики від загальних соціокультурних та жанрово-стильових особливостей етнічних культур, впливу яких набуло гітарне мистецтво – іспанської, латиноамериканської, африканської та ін., і диференціював їхні ознаки, що творять розмаїття виразальних можливостей гітарного репертуару та його виконавських інтерпретацій [7]. Складаючи рецензію на вказане дослідження, І. Зінків відзначає, зокрема, такі його досягнення, як «максимально повне висвітлення специфіки формування національних гітарних шкіл Європи, логічність та виваженість загальної концепції ... виконавська складова у здійсненні музично-аналітичних дискурсів» [6; 181], що також вказує на вагомість праці Т. Іваннікова.

Вважаємо, що описане вище дослідження є одним із ключових в українському гітарознавстві, яке пояснює саму сутність феномену гітарного мистецтва у трьох його головних аспектах – еволюції інструментарію, виконавсько-інтерпретаційної і композиторської творчості.

Наступна праця, яку розглянемо у контексті цієї статті – дисертаційне дослідження традицій гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття Є. Мошака [15], де вказаний феномен проаналізовано крізь призму органічного зв'язку виконавства і творення репертуару, а також еволюції жанрово-стильової сфери музики. Особливу увагу вважаємо звернути на те, що автор також звертається до джазової та рок-музики, де гітара використовується як один із домінуючих інструментів, систематизуючи дані із різноманітних джерел, зокрема популярних, для створення певної платформи для подальшого розвитку наукової думки у цій сфері.

Актуальну проблему стилів гітарної творчості крізь призму теорії і психології музичного мислення, його універсальних і специфічних аспектів, виявлених на прикладі творів 1880–1990-х років, підняла В. Ткаченко [20]. Авторка стверджує, що на основі вивчення «проявів універсалізму та специфіки на виконавсько-композиторському, мисленнєво-стильовому рівні ... можна в певному сенсі говорити про «гітарне мислення» як «мислення інструментом», «мислення на інструменті», де відроджуються і втілюються на новому витку історичної спіралі принципи та ідеї інструментального музикування минулих епох, увиразнюються у генетично обумовлених інструментом та «уточнених» під час виконавської інтерпретації в інтонаційно-акустичному, жанровому, образно-художньому вимірах» [19; 63]. Вказане розуміння гітарного мислення в апелюванні до інструмента вважаємо важливою ідеєю, сенс якої відкриває широкі горизонти для трактування багатьох інтерпретацій репертуару для інструмента.

Три інші праці, які розглянемо нижче, розкривають характерні риси гітарної творчості на різних культурно-територіальних прикладах. Так, у дисертації С. Жовніра [5] проаналізовано латиноамериканську гітарну творчість XX – початку XXI століть як вихідний ареал, а також території його поширення в Європі. Автор вирізняє фольклорно-жанрові основи гітарної музики країн Латинської Америки, а також її стильові особливості, що проявляються у фактурних і ритмічних ознаках, у штриховій специфіці, прийомах гри тощо, коли «автохтонні елементи індіанської і афроамериканської народної музики інтерпретуються засобами новітніх композиторських технік» [5; 160]. Цікаво, що дослідник, аналізуючи вітчизняний концертний та відео-контент, узагальнює «репрезентативні аспекти латиноамериканської гітарної музики в українському виконавстві кінця XX – початку XXI ст.» [5; 25].

Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства останньої третини XX – початку XXI ст. та специфіка його національних втілень обґрунтовуються у дисертації Ф. Берната [1]. Керуючись метою визначити основні засади вказаного виконавського еталону та його розповсюдження у варіантах національних культур, автор робить спробу прослідкувати його втілення, на прикладі оригінальних творів і транскрипцій, у творчості видатних виконавців-інтерпретаторів. Дослідник акцентує увагу на новаціях, здійснених такими митцями як Й. Етвеш, К. Ямашита, Д. Павлович, А. Шевченко та ін.

Зауважимо, що одним із цінних, на нашу думку, здобутків Ф. Берната є виведення певних архетипних закономірностей у виконавстві. Так, аналізуючи, на прикладі «Карпатської рапсодії» А. Шевченка, прояви стилю фламенко у творчості мистця, дослідник стверджує, що вказаний український гітарист «відчуває себе саме таким «співцем»-рапсодом, який розповідає про прекрасну природу й землю Карпат. Це відчувається у вільності викладання... спонтанності, імпровізаційності та акцентуванні мелодичної лінії (голосі “співака”))» [1; 9], у чому вбачається також вплив «давидіанського» типу творчості, що характеризується синкретичним підходом у творчості.

Перехід до теми українського гітарного мистецтва у контексті цієї статті пов'язуємо з дослідженням історико-генетичних засад української гітарної творчості В. Паламарчука [16], котрий здійснює аналіз вказаного феномену крізь призму запропонованої автором історико-феноменологічної концепції, що є основою для вивчення еволюційних процесів в українській професійній національній гітарній традиції: «під феноменологією творчої особистості в дисертації, що присвячена українській творчості та виконавству, маємо на увазі сукупний творчо-особистісний доробок діячів, репрезентований як система композиторсько-виконавських та методико-педагогічних надбань професійної діяльності гітаристів, яка призвела до становлення національної української гілки загальноєвропейської традиції гітарного мистецтва» [16; 219]. Отож, основним результатом, якого досягає дослідник, на нашу думку, є систематизація явищ, фактів, творів, імен, які постали у процесі еволюції українського гітарного мистецтва у другій пол. XIX – початку XX ст.

Іншим здобутком дослідника є те, що, основувшись на низці актуальних джерел, зокрема першоджерел – рукописів, першодруків тощо – автор обґрунтовує роль українських гітаристів – творців репертуару у процесі розвитку вітчизняного гітарного мистецтва, починаючи від його професійного етапу у творчості М. Вербицького та послідовників перемиського композитора-гітариста. У процесі дослідження В. Паламарчук застосовує системно-порівняльний аналіз,

спрямований на висвітлення особливостей виконавської творчості українських мистців. Окрему увагу автор звертає на діяльність М. Соколовського, постать якого розглядає цілісно, акцентуючи її європейську генезу та можливий вплив мандрівних циганів на етапі становлення майбутнього мистця. Варто акцентувати, що автор розглядає діяльність українського музиканта крізь призму компаративного аспекту – у порівнянні з діяльністю іншого блискучого виконавця – А. Сеговії, при цьому виразняє ряд спільних рис, а саме: застосування співучої манери гри, автодидактичність, незначний власний композиторський доробок, робота в першу чергу над інтерпретаціями творів інших авторів, прагнення суспільної статусності гітари, її академізації, співпраця з лют'єрами, експериментальний погляд на будову інструмента й цікавість до виготовлення струн [16; 219–220]. Вважаємо такий підхід цілком виправданим, оскільки показує процес формування української гітарної школи й діяльність її представників як явища європейського культурно-мистецького простору, що, водночас, знімає із них вагу російсько-імперських впливів.

Витоки українського гітарного мистецтва досліджені й у праці В. Сидоренко [17], присвяченій історії виконавства та педагогіки, становленню та розвитку української гітарної школи у Львові. Крізь призму органологічного підходу авторка розглядає джерела майбутнього професіоналізму в цій сфері на європейських теренах у IX – XIV століттях, зокрема у Західній Україні. Як відомо, вказані витоки проявилися у творчості мандрівних поетів-музикантів – менестрелів і жонглерів, яких можна вважати протопрофесійними гітаристами.

Піонером гітарного професіоналізму В. Сидоренко називає відомого виконавця Дж. Монтесардо, який став основоположником літерної системи запису гітарної партії у музично-поетичних композиціях, варіаціях та поліфонічних творах, та ряд інших мистців, аналізує діяльність фундатора гітарного мистецтва нашого краю – М. Вербицького, а також окреслює роль у цьому процесі західноєвропейських митців М. детто Галлюса, Ж. Рукгабера, Ю. Ельснера, Ф. К. Моцарта, Й. Х. Кесслера, українських музикантів – представників бідермайєру – Й. Витвицького, П. Бажанського, Є. Купчинського, М. Кумановського, В. Безкоровайного та ін. Здобутки вказаних мистців знайшли відгук у виконавській і композиторській творчості та фундаціях осередків професійної гітарної освіти протягом XX століття, які ретельно аналізує В. Сидоренко [17]. На нашу думку, це дисертаційне дослідження має множинні «виходи» на подальші перспективи повернення і нового «відкриття» чисельних імен гітаристів-виконавців і композицій для цього інструменту, створених на західноукраїнських теренах у XIX – XX століттях.

Аналіз формування феномену української гітарної школи, передусім, її харківського осередку, під кутом зору впливів на цей процес виконавця зі світовим ім'ям Андреса Сеговії, здійсненого у контексті розвитку гітарного мистецтва від такого, що розвивалося у рамках народного стилю фламенко, до академічного стилю XX століття, знаходимо у дослідженні О. Кригіна [11]. Головним здобутком, здійсненим у цій дисертації, є обґрунтування феномену творчого універсалізму в його експлікації на особистість і діяльність А. Сеговії, результатом чого стало укладення виконавсько-інтонаційної концепції видатного майстра, пов'язаної з педагогічно-просвітницьким явищем, яке автор називає «апостольським» втручанням. Саме у такому контексті дослідник трактує численні майстер-класи, які мистець проводив під час «своїх гастрольних поїздок по всьому світу, які завдяки прогресу комунікаційних технологій стали доступними для широкого кола музикантів-професіоналів і шанувальників гітарного виконавства» [11; 158], які сприяли впровадженню новаторських змін у методику викладання гри на гітарі, відкриттю нових освітніх осередків, укладанню репертуарних збірників на нових матеріалах та ін. Зокрема, серед таких гастрольних виступів – проведені в Києві у 1927 та 1936, в Одесі у 1936, в Харкові у 1927 роках [11], що стимулювали активний розвиток музично-виконавських шкіл у вказаних культурно-освітніх центрах України.

Висновок. Аналіз основного контенту, створеного у перші десятиліття XXI століття у царині гітарознавства, показав, що найбільш опрацьованими проблемами є такі, як історія гітарного мистецтва в синтезі виконавської і композиторської творчості, вагомим розвитком набула концепція універсалізму в експлікації на гітарну творчість, риси якої можуть бути розглянуті на прикладі діяльності більшості видатних гітаристів, простежені окремі шляхи формування української гітарної школи, проаналізовано численні приклади музичних творів зарубіжних та українських авторів та ін.

Водночас, потребують дослідження низка проблем, які вважаємо надзвичайно актуальними для подальшого формування гітарознавчої сфери, серед яких – цілісне бачення шляхів еволюції української гітарної школи як явища європейського музичного мистецтва, зв'язок музично-виконавського архетипу гітариста та його «стилістичного портрету» з національно-ментальними, естетичними, психологічними та іншими важливими факторами впливу. У вивченні цих питань вбачаємо перспективи подальших досліджень у сфері гітарознавства.

Список використаної літератури:

1. Бернат Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2019. 20 с.
2. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина XX – початок XXI століть) : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
3. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореферат дис. ... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
4. Жерздев О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
5. Жовнір С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: теорія, історія та виконавська практика : дис. ... д-ра філософії : 025. Івано-Франківськ, 2021. 287 с.
6. Зінків І. Феноменологія гітарної творчості: Рецензія на монографію «Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості» Тимура Іваннікова. *Українська музика*. Львів, 2018. Ч. 2. С. 179–181.
7. Іванніков Т. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Вид. ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
8. Іванніков Т. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості : автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Київ, 2018. 39 с. URL : <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000801785> (12.11.2024).
9. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
10. Котляревський І. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 54 : *Музична педагогіка*. С. 29–33.
11. Кригін О. Універсалізм творчості Андреаса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
12. Макаренко Г. Творчість диригента : естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ : Факт, 2005. 326 с.
13. Михайленко М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2011. 18 с.
14. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2013. 134 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (12.11.2024).
15. Мошак Є. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
16. Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... д-ра філософії : 025. Львів, 2023. 298 с.
17. Сидоренко В. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
18. Тихонравова А. Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
19. Ткаченко В. Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2015. Вип. 3. С. 58–63. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_3_13 (15.11.2024).
20. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2013. 16 с.

References

1. Bernat F. Zahalnoievropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtilen [Pan-European standard of guitar performance and the specificity of its national embodiments] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Kharkiv, 2019 [in Ukrainian].
2. Bura, M. Lvivske kamerno-orkestrove vykonavstvo kriz pryzmu idei personalizmu (druha polovyna 20 – pochatok 21 stolit) [Lviv Chamber Orchestra Performance through the Prism of the Idea of Personalism (the Second Half of the 20 th – the Beginning of the 21 st Centuries)] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Lviv, 2018 [in Ukrainian].
3. Dedusenko Zh. Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii [Performing piano school as a kind of cultural tradition] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.01. Kyiv, 2002 [in Ukrainian].
4. Zherzdiev O. Spetsyfika faktury u muzytsi dlia shestystrunnoi (klasychnoi) hitary solo [Specificity of texture in music for six-string (classical) guitar solo]: PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Kharkiv, 2011 [in Ukrainian].
5. Zhovnir S. Tvorchist latynoamerykanskyykh kompozytoriv dlia hitary: teoriia, istoriia ta vykonavska praktyka [Creativity of Latin American composers for guitar: theory, history and performance practice] : dys. ... dokt. filosofii : 025. Ivano-Frankivsk, 2021 [in Ukrainian].
6. Zinkiv I. Fenomenolohiia hitarnoi tvorchosti. Retsenzii na monohrafiu «Hitarnе mystetstvo 20 stolittia yak fenomen tvorchosti» Tymura Ivannikova. *Ukrainska muzyka [Ukrainian music]*. Lviv, 2018. 2, 179–181 [in Ukrainian].
7. Ivannikov T. Hitarnе mystetstvo 20 stolittia yak fenomen tvorchosti [Guitar Art of the Twentieth Century as a Phenomenon of Creativity : a monograph]. Kamianets-Podilskyi, 2018 [in Ukrainian].
8. Ivannikov T. Yevropeiska hitarna muzyka XX stolittia: fenomenolohiia tvorchosti [European guitar music of the XX century: phenomenology of creativity] : PhD thesis ... dr. art critic.: 17.00.03. Kyiv, 2018. URL : <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000801785>

nbuv.gov.ua/publ/REF-0000801785 (12.11.2024) [in Ukrainian].

9. Kotliarevska O. Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvorcu: kulturolohichniy aspekt interpretuvannya [Variational potential of a musical work: cultural aspect of interpretation] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Kyiv, 1996

10. Kotliarevskiy I. Pro dva typy shkil – reprodutyvni i produktyvni. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv, 2007. 54 : Muzychna pedahohika, 29–33 [in Ukrainian].

11. Kryhin O. Universalizm tvorchosti Andresa Sehovii ta yoho vplyv na stanovlennia vitchyznianoï hitarnoi shkoly [Universalism of Andrés Segovia's work and its influence on the formation of the national guitar school] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Kharkiv, 2015 [in Ukrainian].

12. Makarenko H. Tvorchist dyryhenta : estetyko-mystetstvoznavchi vymiry [Conductor's creativity: aesthetic and artistic dimensions]. Kyiv, 2005 [in Ukrainian].

13. Mykhailenko M. Teoretychni osnovy formuvannya vykonavskoi maisternosti hitarysta [Theoretical foundations of the formation of the guitarist's performing skills] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Kyiv, 2011 [

14. Moskalenko V. Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on music interpretation]. Kyiv, 2013. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (12.11.2024). [in Ukrainian].

15. Moshak Ye. Tradytsii hitarnoi muzyky v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury druhoï polovyny XX stolittia [Traditions of guitar music in the context of European musical culture of the second half of the XX century] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Odesa, 2012 [in Ukrainian].

16. Palamarchuk V. Ukrainska hitarna tvorchist ta vykonavstvo seredyny XIX – pochatku XX st. [Ukrainian guitar creativity and performance of the middle of the XIX – early XX centuries: historical, genetic and creative and personal analysis] : istoriko-henetychnyi ta tvorcho-osobystisnyi analiz : dys. ... dokt. filosofii : 025. Lviv, 2023 [in Ukrainian].

17. Sydorenko V. Hitarna tradytsiia Lvova yak skladova akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy [Guitar Tradition of Lviv as a Component of Academic Folk and Instrumental Art of Ukraine] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Lviv, 2009 [in Ukrainian].

18. Tykhonravova A. Semystrunna hitara v chasoprostori muzychnoho mystetstva: orhanolohichni ta vykonavski aspekty [Seven-string guitar in the time space of musical art: organological and performance aspects] : PhD thesis ... cand. art critic. : 17.00.03. Kharkiv, 2014 [in Ukrainian].

19. Tkachenko V. Myslennia i styl u hitarnii muzytsi: aspekty vzaiemozviazku. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti* [Thinking and style in guitar music: aspects of the relationship. Traditions and innovations in higher architectural and art education]. Kharkiv, 2015. 3, 58–63. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_3_13 (15.11.2024) [in Ukrainian].

20. Tkachenko V. Universalizm i spetsyfika muzychnoho myslennia u styliakh hitarnoi tvorchosti 1880–1990 rokiv [Universalism and Specificity of Musical Thinking in the Styles of Guitar Creativity of 1880–1990] : PhD thesis ... dr. art critic. : 17.00.03. Kharkiv, 2013 [in Ukrainian].

CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF UKRAINIAN GUITAR STUDIES : A REVIEW OF RESEARCH IN THE FIRST DECADES OF THE TWENTIETH CENTURY

Kurach Yurii – PhD student at the Department of Music History, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The basic conceptual foundations of Ukrainian guitar studies are analysed on the basis of the analysis of scientific research of the first decades of the twenty-first century.

It is argued that the most studied problems in the field of guitar studies of the first decades of the twenty-first century are such as the history of guitar art in the synthesis of performing and composing creativity, the concept of universalism in explication on guitar creativity, the features of which can be considered on the example of the activities of most prominent guitarists, traced some ways of forming the Ukrainian guitar school, analysed numerous examples of musical works by foreign and Ukrainian authors, etc.

At the same time, a number of problems that are extremely relevant for the further formation of the guitar studies field need to be studied, including a holistic vision of the ways of evolution of the Ukrainian guitar school as a phenomenon of European musical art, the connection of the musical and performing archetype of the guitarist and his 'stylistic portrait' with national, mental, aesthetic, psychological and other important factors of influence. In studying these issues, we see prospects for further research in the field of guitar studies.

Key words: guitar studies, research, guitar art, performing creativity, composing creativity, Ukrainian guitar school.

UDC 781.2

CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF UKRAINIAN GUITAR STUDIES : A REVIEW OF RESEARCH IN THE FIRST DECADES OF THE TWENTIETH CENTURY

Kurach Yurii – PhD student at the Department of Music History, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The purpose of the article is to identify and characterise the main conceptual foundations of Ukrainian guitar studies based on the analysis of scientific research of the first decades of the twenty-first century.

Research methodology. The study uses the basic principles of historiographical and source research methods, which allowed us to systematise the information about the scientific works under consideration in a certain way. The methods of analysis and synthesis allowed us to distinguish the main ideas of these works from the positions relevant to modern Ukrainian guitar studies.

The results. The analysis of the main content created in the first decades of the XXI century in the field of guitar studies has shown that the most studied problems are such as the history of guitar art in the synthesis of performing and composing creativity, the concept of universalism in explication on guitar creativity has gained significant development, features of which can be seen in the work of most prominent guitarists, traced some of the ways in which the Ukrainian guitar school was formed, analysed numerous examples of musical works by foreign and Ukrainian authors, etc.

At the same time, a number of problems need to be studied that we consider extremely relevant for the further formation of the guitar studies field, including a holistic vision of the ways of evolution of the Ukrainian guitar school as a phenomenon of European musical art, the connection of the musical and performing archetype of the guitarist and his «stylistic portrait» with national, mental, aesthetic, psychological and other important factors of influence. In studying these issues, we see prospects for further research in the field of guitar studies.

Novelty. The scientific novelty of the study lies in the identification and systematisation of the main ideas of scientific works of the first decades of the twenty-first century in the field of Ukrainian guitar studies.

The practical significance. The results of the study can be used in the educational process in music institutions of higher education.

Key words: guitar studies, research, guitar art, performing creativity, composing creativity, Ukrainian guitar school.

Надійшла до редакції 01.12.2024 р.

УДК 78.071.1 Дичко:783.27

«ПСАЛОМ № 67» ЛЕСІ ДИЧКО В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРКИ

Рафаїл Гасанов – аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-9380-9129>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.867>
liafarvonasah@gmail.com

Псалом № 67 Лесі Дичко вперше проаналізовано в контексті духовної хорової творчості композиторки. Виявлено образно-змістові, драматургічні, композиційні, структурні та стилістичні особливості твору. З'ясовано, що зміст апелює до піднесено-урочистої образності й емоційності; будова поєднує риси тричастинної форми репризного типу і рондо з використанням принципів варіаційного розвитку; цілісність композиції реалізується на різних рівнях –

© Гасанов Р., 2024

образному, формотворчому, тональному, фактурному. Відзначено роль синестезійного мислення композиторки у концепції хорового твору, що виявляється у багатстві колористичних ефектів. Результати стилістичного аналізу вказують на синтез традиційно-класичних, національних й інноваційних прийомів хорового письма.

Ключові слова: псалом, духовна музика, хор, українська культура, творчість Лесі Дичко.

Актуальність теми. Хорова музика є пріоритетною жанровою сферою творчості видатної української композиторки Лесі Дичко (нар. 1939 р.). Як зазначає Н. Белік-Золотарьова, саме «хор є невід'ємною константою творчого мислення Л. Дичко, крізь призму якого розкривається світське та духовне, сучасне й одвічне» [1; 229]. Багатство й глибина художніх образів мисткині особливо виразно втілені у хорових опусах духовного змісту. Один із таких прикладів – «Псалом № 67» для жіночого хору *a capella*. Цей твір органічно вписується у контекст псалмової творчості українських композиторів, яка нині активно розвивається, репрезентуючи яскраві творчі експерименти з різними виконавськими складами та жанрово-стильовими рішеннями. Отже, звернення Л. Дичко до тексту «Псалтиря», суголосне сучасним тенденціям поступу української музики, унаочнює актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз останніх публікацій. Життєтворчість Л. Дичко неодноразово привертала увагу вчених, зокрема, М. Гордійчука [2], Л. Пархоменко [6] та С. Грици [3], – авторів монографічних праць. Музикознавці вивчають і жанрово-стильові аспекти творчості композиторки. Серед найбільш ґрунтовних досліджень її хорової музики – праця О. Письменної [8], в якій виокремлений розділ «Духовна творчість». У цьому розділі авторка розглядає композиційні та мовно-стилістичні ознаки низки різножанрових духовних творів Л. Дичко, але особливу увагу приділяє жанру літургії. До літургійної музики композиторки апелює і колективна стаття українських дослідників, присвячена особливостям Херувимських пісень [11]. Різні аспекти хорового стилю мисткині висвітлені також у роботах Т. Гусарчук [4], Н. Степаненко [10], Н. Белік-Золотарьової [1], Л. Серганюк [9] та Є.

Пахомової [7]. Однак «Псалом № 67» для жіночого хору *a cappella* у жодній праці не розглядається.

Мета статті – проаналізувати «Псалом № 67» Лесі Дичко в контексті духовної хорової творчості композиторки та виявити особливості стилістики цього твору.

Методологічне підґрунтя. Методологія дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що включає культурологічний, релігійно-філософський, текстологічний та музикознавчий аспекти. Залучено такі загальні та спеціальні методи: історико-культурний, текстологічний, семіотичний, музикознавчий.

Виклад основного матеріалу. Л. Дичко – авторка значної кількості творів духовного змісту, безпосередньо та опосередковано пов'язаних із богослужбовою практикою. Її зацікавленість канонічними текстами та музично-православною традицією сягає ще радянського періоду, коли релігійна тематика була забороненою. Симптоматично, що саме Л. Дичко стала першою жінкою у слов'янському світі, яка взялася за написання Літургії. На думку С. Грици, «могло б видатися неприйнятним чи невинуватим несподіване звернення людини, вихованої в радянському дусі, до церковних божественних Літургій. Проте їх розумінню не мусила передувати релігійна заангажованість самого автора, а швидше його морально-етичні переконання. Леся Дичко завжди була пожадливою до сакрального в мистецтві, до незвіданих його глибин. І в «Літургіях» осягнення їх сенсу відчувається з усією очевидністю» [3; 111–112]. На сьогодні доробок мисткині у цьому жанрі складає низку творів: «Літургія» для сопрано і чоловічого хору на канонічні тексти (1989 р.); «Літургія № 1» для солістів та жіночого хору на канонічні тексти (1990 р.); «Літургія № 2» для мішаного хору *a cappella* на канонічні тексти (1990 р.); «Урочиста Літургія» для мішаного хору (1999 р.). Окрім літургій, важливе місце в сегменті духовної творчості Л. Дичко посідають концертні опуси на канонічні тексти та псалмові вірші словословного та благального (ектенійні молитви) характеру для солістів із супроводом органу або оркестру: «Отче наш» для баса і органу (1995 р.), «Благослови, душе моя, Господа» для сопрано і камерного оркестру (1995–1998 рр.), «Тобі співаємо, Тебе благословимо» для сопрано та органу (1996 р.), «Хваліте Господа з небес» для тенора, мецо-сопрано та органу (1997 р.). Ці твори характеризуються творчою свободою у втіленні особистісних роздумів та почуттів пізнання діалогу Людини з Богом та прагненням осягнути «...глибинні процеси ритуального та світського в духовній музиці» [2; 11].

«Псалом № 67» для жіночого хору *a cappella* (1999) логічно продовжує лінію звернень авторки до «Книги псалмів Давидових» на етапі її творчих пошуків 1990-х років. Зміст цього вірша у перекладі Івана Огієнка¹ [4] втілює відчуття глибокого зв'язку між Людиною і Творцем, радість та вдячність Всевишньому за благодать і світло, мир та порядок, плідність у фізичному та духовному існуванні, а також глибокі роздуми про смисл праведного життя вірянина. Цей урочисто-піднесений тонус поезії набуває кристалевої чистоти і дзвінкості в музичному звучанні завдяки використанню композиторкою високого регістру жіночих голосів. «Псалом № 67» має авторську присвяту хормейстерці Людмилі Байді, художній керівниці жіночого хору «Павана», у виконанні якого твір прозвучав уперше. Пізніше ця хорова композиція закріпилася в концертному репертуарі багатьох українських колективів, зокрема Камерного хору «Київ» на чолі з М. Гобдичем та Київського камерного хору «Кредо» під орудою Б. Пліша.

«Псалом № 67» вирізняється стрункою композицією вільної будови, в якій поєднуються риси тричастинної форми репризного типу (Вступ – Основний розділ – Coda) з елементами рондо (A–B–A₁–B₁–A₂) та принципами варіаційного розвитку. Характерна особливість архітекτονіки твору – тематичні й тональні «арки» між розділами, що сприяють цілісності й монолітності драматургії композиції. У наведеній нижче таблиці схематично позначені структурно-тематичні розділи псалма з відповідними тональними центрами, у послідовності яких простежується певна симетрія:

Вступ	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	C	Coda
«Нехай благословляє нас Бог»	«Нехай Бог помилує нас»	«Посеред народів усіх спасіння Твоє»	«Хай тебе вихваляють народи»	«Бо ти правдою судиш народи»	«Хай тебе вихваляють народи»	«Земля врожай свій дала»	«Нехай благословля є нас Бог»
<i>Maestoso</i>			<i>Allegro</i>		<i>Allegro</i>		<i>Maestoso</i>
<i>Es-dur</i>	<i>gis-moll</i>	<i>Es-dur</i>	<i>gis-moll</i>	<i>Es-dur</i>	<i>gis-moll соль</i> – <i>Gis-dur</i>	<i>As-dur</i>	<i>Es-dur</i>

Як видно з таблиці, провідну роль у драматургії псалма відіграють тональності *Es-dur* та *gis-moll*. Увага Л. Дичко до цих тональностей, ймовірно, зумовлена її особливим даром кольорового слуху – синопсією. Згідно з твердженням Є. Пахомової [7; 205], тональність *Es-dur* композиторка асоціює з помаранчевим кольором, який в її уявленні випромінює героїку, велич, тепло, а *gis-moll* – із помаранчово-жовтим, блиском золота. Подібне спостереження висловлює й С. Грица, констатуючи особливе образно-семантичне значення дієзних тональностей (зокрема й *gis-moll*) у творчому мисленні

Л. Дичко: «дієзні тональності втілюють особливий колорит, сповнений яскравості, мерехтіння, світла і блиску, і чим більша кількість ключових знаків, тим колір стає теплішим і яскравішим, а тональності з одним-трьома знаками переважно мають холодні відтінки» [3; 89]. Отже, з огляду на ці міркування, дві далекі за шкалою спорідненості тональності – *Es-dur* та *gis-moll*, – які водночас є семантично близькими в уяві композиторки, не випадково органічно поєднуються або відтіняють одна одну в реалізації образно-змістової концепції твору.

Аналіз «Псалма № 67» виявляє вільне ставлення Л. Дичко до тексту біблійного першоджерела. На це вказує використання заключного рядка псалма на початку твору «*Нехай благословляє нас Бог...*» (Вступ), який слугує своєрідним епіграфом і обрамляє форму, з'являючись у кодї. Ця тема (*Es-dur*), що звучить октавним унісоном, має речитативний характер псалмодії. Характерна деталь гармонії в розвитку тематизму – колористичні кластери – один з улюблених стилевих прийомів Л. Дичко. Як зазначає С. Грица, «дисонантна основа кластерної гармонії, що йде в парі з сонорикою, додає творам композиторки гостроти й напруженості, модерної колористики» [3; 79]. Кластерні «грона» у Вступі, що припадають на слова «Бог», «Його», немов «розцвічують» у тексті згадку про Творця.

Основна тема твору «*Нехай Бог помилує нас*» (А), викладена в альтів *solo* (4 такти), характеризується повільним епічним поступом, тональною визначеністю (*gis-moll*) з опертям на стійку квінту та поліфонічною фактурою (тема імітується у партії сопрано на тлі контрапунктичних проведення в альтів). Кульмінація теми забарвлена дорійською ознакою, яка простежується у хоровій партитурі горизонтально (мелодична лінія) та вертикально (кластерні співзвуччя у партії сопрано). Особливе символічне значення надається тут юбіляціям, що звучать як у висхідному русі (прагнення злиття з божественним началом), так і низхідному (зв'язок із земним буттям).

Тематичні версії розділу А (А₁ та А₂) вирізняються іншим емоційним забарвленням, вираженим зміною темпу (*Allegro*) і тематичного матеріалу. Зокрема, тематизм розділу А₂ побудований шляхом вичленення юбіляційних розспівів, які переходять від сопрано до альтів на тлі витриманих контрапунктів. Поступово фактура ущільнюється рухом паралельних тризвуків, досягаючи в кульмінації шести-семиголосного звучання у широкому діапазоні. Розділ завершується в однойменній мажорній тональності, що виходить за рамки квінтового кола (*Gis-dur*).

Розділи «*Посеред народів усіх спасіння Твоє*» (В) та «*Бо ти правдою судиш народи*» (В₁) об'єднує основна тональність *Es-dur*. На відміну від поліфонічної фактури, характерної для розділів А та А₁, тут домінує гармонічна вертикаль із чітко визначеною функціональною акордикою та кластерами з міксолідійським забарвленням. Музична інтерпретація тексту супроводжується зміною метру (4/4, 3/2, 4/4), що вказує на прагнення авторки максимально наблизитися до природного звучання мелодекламації, характерної для псалмодіювання. Щодо кластерних комплексів, то і в цьому випадку Л. Дичко трактує їх як сонорні засоби та ефекти, створюючи синестетичні відчуття «виблискування», «миготіння», «мерехтіння» тощо, які «збурюють» зсередини функціональну систему» [3; 79].

Кульмінація твору – розділ «*Земля врожай свій дала*» (С), написаний у тональності субдомінанти (*As-dur*) у ставленні до основної (*Es-dur*). Динамічне наростання від *f* до *ff*, гнучка передача тексту від однієї хорової партії до іншої поживляють драматургічний розвиток. Висхідне секвенційне проведення фрази «*Бог поблагословив нас*» звуками тонічного тризвуку (транспонуюча секвенція *As-dur* – *A-dur*) з виразним «шлейфом» глісандо завершується багаторазовим ствердженням «Наш Бог!». Ця фраза у виконанні октавного унісону жіночих голосів сприймається як промовляння абсолютної та беззаперечної істини.

Coda (*Maestoso*, *Tempo I*), яка точно повторює тематичний матеріал Вступу, стверджує урочистий настрій псалма. Яскраво звучать кластери, завершуючи октавно-унісонні фрази псалмодичного характеру. Скандування ключових слів («Бог» «Його») виражає апофеоз радості, шани і вдячності Творцеві, а останній акорд – тонічний тризвук *Es-dur*, що приходить на зміну кластерним співзвуччям, – символізує перехід на вищий рівень розуміння сутності віри.

Висновки. Результати аналізу «Псалма № 67» для жіночого хору *a capella* Л. Дичко дають підстави стверджувати, що твір вирізняється вільним ставленням до тексту першоджерела, стрункістю форми, тональною та гармонічною колористикою з використанням сонорних комплексів. Як представниця «нової фольклорної хвилі», композиторка майстерно, сучасними засобами музичної мови, інтерпретувала біблійні рядки в українському національному дусі. Мінлива кількість хорових голосів, мелодично-лінійний тип хорової фактури, глісандуючі «ковзання» у завершенні фраз, використання паралельного голосоведіння, різновидів ладів народної музики, – усі ці ознаки твору, що походять від традицій українського народного багатоголосся, переосмислені авторкою крізь призму модерністського мислення кінця ХХ століття та власного стилю, для якого характерні синестезійне трактування форми й фактури та кольорове відчуття звуко-висотних явищ (тональних і гармонічних), обумовлене даром синопсії.

Викладені спостереження переконують, що Л. Дичко, яка «відкрила нові горизонти в хоровій оркестровці, у розробці поліфонічної і гармонічної фактури, сонористики» [1; 215], наділила новаторськими ознаками й «Псалом № 67». Цей твір є яскравим репрезентантом національно-виразного інноваційного стилю композиторки поряд із іншими її хоровими творами духовного змісту.

Примітки

¹ Для диригента хору. На струнних зряддях. Псалом. Пісня.

(67-2) Нехай Бог помилує нас, і хай поблагословить, хай засяє над нами обличчям Своїм, Села,

(67-3) щоб пізнати дорогу Твою на землі, посеред народів усіх спасіння Твое!

(67-4) Хай Тебе вихваляють народи, о Боже, хай славлять Тебе всі народи!

(67-5) Нехай веселяться й співають племена, бо Ти правдою судиш народи й племена ведеш на землі! Села.

(67-6) Хай Тебе вихваляють народи, о Боже, хай славлять Тебе всі народи!

(67-7) Земля врожай свій дала, Бог поблагословив нас, наш Бог!

(67-8) Нехай благословляє нас Бог, і всі кінці землі хай бояться Його! [4].

Список використаної літератури

1. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Музикознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 224–229.
2. Гордійчук М. Леся Дичко: Творчі портрети українських композиторів. Київ : Муз. Україна, 1981. 73 с.
3. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
4. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Л. Дичко. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3. Київ, 2002. С. 13–39.
5. «Нехай Бог помилує нас». Псалми 67 / Біблія в пер. Івана Огієнка. URL : [https:// only.bible/bible/ubio/psa-67/](https://only.bible/bible/ubio/psa-67/).
6. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3. Київ, 2002. С. 6–12.
7. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : дис.... канд. миств. спец.: 26.00.01: Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 208 с.
8. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів : Наук. тов.-во ім. Т. Шевченка, 2010. 204 с.
9. Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Хорова творчість Лесі Дичко як оригінальний концепт мистецького новаторства. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. С. 100–124.
10. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоши ім'я Київ»). *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3. Київ, 2002. С. 128–135.
11. Shapovalova L., Govorukhina N., Zinchenko V., Varavkina-Tarasova N., & Derkach L. The «Cherubim Song» Genre in Ukrainian Musical Culture. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Is. 13, vol. 1, 148–153. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130132/papers/A_27.pdf.

Reference

1. Bielik-Zolotariova N. «Zolotoslov» L. Dychko yak operno-khorovyi fenomen. *Visnyk prykarpat'skoho universytetu*. Muzykoznavstvo. Ivano-Frankivsk, 2011. Vyp. 21–22. S. 224–229 [in Ukraine].
2. Hordiichuk M. Lesia Dychko: Tvorchy portrety ukraïnskyykh kompozytoriv. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1981. 73 s.
3. Hrytsa S. Lesia Dychko v zhytti i tvorchosti. Drohobych : Posvit, 2012. 271 s. [in Ukraine].
4. Husarchuk T. Do problemy indyvidualno-osobystisnoho v khorovii tvorchosti L. Dychko. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 19. Kn. 3. Kyiv, 2002. S. 13–39 [in Ukraine].
5. «Nekhai Boh pomyluie nas». Psalmy 67 / Biblia v per. Ivana Ohienka. URL : <https://only.bible/bible/ubio/psa-67/>
6. Parkhomenko L. Obrysy tvorchoho shliakhu Lesi Dychko. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 19. Kn. 3. Kyiv, 2002. S. 6–12 [in Ukraine].
7. Pakhomov Ye. Synesteziini aspekty kompozytorskoho myslennia Lesi Dychko (na prykladi khorovykh oper «Zolotoslov» ta «Rizdviane diistvo») : dys. kand. mystetstvoznavstva. spets.: 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo). NMAU im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2018. 208 s. [in Ukraine].
8. Pysmenna O. Khorova muzyka Lesi Dychko. Lviv : Nauk. tov.-vo im. Tarasa Shevchenka, 2010. 204 s.
9. Serhaniuk L., Serhaniuk Yu. Khorova tvorchist Lesi Dychko yak oryhinalnyi kontsept mystetskoho novatorstva. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. C. 100–124
10. Stepanenko N. Kolorova semantyka v khorovykh tvorakh L. Dychko (na prykladi tvoriv «U Kyievi zori» ta «I narekoshy imia Kyiv»). *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 19. Kn. 3. Kyiv, 2002. S. 128–135
11. Shapovalova L., Govorukhina N., Zinchenko V., Varavkina-Tarasova N., & Derkach L. The «Cherubim Song» Genre in Ukrainian Musical Culture. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Is. 13, vol. 1, 148–153 [in English]. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130132/papers/A_27.pdf

«PSALM NO. 67» BY LESIA DYCHKO IN THE CONTEXT OF SACRED CHORAL WORK OF THE COMPOSER
Hasanov Rafail – Postgraduate Student of the Department of Musicology and Musical Education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

«Psalm No. 67» by Lesia Dychko is analyzed for the first time within the context of the composer's sacred choral work. The figurative and content-related, compositional, structural, and stylistic features of the work have been revealed. It is established that the content of the psalm appeals to elevated and solemn imagery and emotionality; its structure combines elements of a three-part reprise type form and rondo, utilizing principles of variation development. The integrity of the composition is realized at various levels – figurative, formative, tonal, and textural. The significant role of the composer's synesthetic thinking in the concept of the choral work is noted, manifesting in a richness of coloristic effects. The results of the stylistic analysis indicate a synthesis of traditionally classical, national, and authorial innovative techniques in choral writing.

Key words: psalm, sacred music, choir, Ukrainian culture, Lesia Dychko's work.

UDC 78.071.1 Дичко: 783.27

«PSALM NO. 67» BY LESIA DYCHKO IN THE CONTEXT OF SACRED CHORAL WORK OF THE COMPOSER

Hasanov Rafail – Postgraduate Student of the Department of Musicology and Musical Education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

The aim of this paper is to analyze Lesia Dychko's «Psalm No. 67» in the context of her sacred choral work and identify the features of the musical stylistics of this choral composition.

Research methodology is based on an interdisciplinary approach, which includes cultural, religious and philosophical, textual and musicological aspects. The following general and special methods are involved: historical-cultural, textological, semiotic, musicological.

Results. Lesia Dychko masterfully interpreted biblical verses in the Ukrainian national spirit using modern musical stylistics. The work is characterized by a free approach to the original text, a streamlined form, and tonal and harmonic coloristics that incorporate sonorous complexes. The content of the psalm appeals to elevated and solemn imagery and emotionality. Its structure combines features of a three-part reprise form and rondo, employing principles of variation development. The integrity of the composition is realized at various levels – imagery, formal creation, tonality, and texture. The significant role of the composer's synesthetic thinking is noted, which manifests in the richness of coloristic effects. It has been proven that «Psalm No. 67» is a vivid representative of the nationally expressive innovative style of the composer alongside her other choral works of sacred content.

Novelty. The analysis of Lesia Dychko's «Psalm No. 67» has been conducted for the first time within the context of her spiritual choral works. The scientific results obtained can be utilized in the practice of choral conductors and performers, as well as in the further study of the composer's style and Ukrainian choral music from the late 20 – early 21st century.

Key words: psalm, sacred music, choir, Ukrainian culture, Lesia Dychko's work.

Надійшла до редакції 12.11.2024 р.

УДК 782+23

FEMALE ARCHETYPAL IMAGES IN EAST SLAVIC MUSICAL CULTURE OF THE MIDDLE AGES

Tetiana Kaplun – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Musical Art and Sound Engineering
at the International Humanitarian University, Odesa, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-0367-5559>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.868>
kapluntatiana17@gmail.com

The purpose of the study. The article is devoted to the results of the study of the peculiarities of the embodiment of female archetypal images in the East Slavic musical tradition of the Middle Ages – folklore and church singing.

The research methodology is based on historical, musicological, ethnomusicological, and musicological-medievalist approaches to the study of cultural phenomena of the musical culture of the Eastern Slavs. The article contains an interdisciplinary, synthetic approach that allows us to study folklore and monodic samples of the East Slavic area.

Key words: female archetype, East Slavic musical tradition of the Middle Ages, Mother archetype, Virgin archetype, folklore culture of the East Slavs, significant chant, saintly women of Ancient

With all the importance of the archetypal cultural model in modern science and culture, musicological studies have practically not touched upon the problem of existence and issues of embodiment of archetypal images in sound forms in musical art. The gap in this kind of research determines the relevance of this dissertation study. The study of women's worldview, women's experience of living and experiencing life allows us to look into the depth of domestic and Western European cultural history, to see the system of correlative links and ratios of women's and men's socio-cultural and existential experiences and to trace the extent to which the nature of this interaction has shaped the system of modern cultural attitudes and

normative expectations. The study of the basic foundations of female identity, ways and practices of female value assumption in the past and present of East and West Slavic society, leading in turn to a new female identity and the formation of a new female culture, is undoubtedly of great relevance.

The range of interpretations of the category «archetype» in modern cultural-philosophical knowledge is very wide – from considering it as a biological phenomenon at the level of instinct to cultural-historical and symbolic-synergetic vision of the essence of the concept in question, in which the archetype acts as a transcendental scheme, a value dominant, providing continuity in the unity and diversity of cultural development, a socio-cultural universal and an algorithm of world order, acting as a system-forming factor. The existing variety of modifications of the category «archetype» in different scientific paradigms allows us to talk about this category as a cultural-philosophical universal that is associated with the idea of the ultimate foundations of culture and used to designate the basic and most stable of its primary elements.

Analysis of studies and publications. The concept of «archetype» was first recorded in the texts of ancient thinkers, then it was used in the works of medieval theologians, as well as in the works on classical and non-classical philosophy. This concept is widely used in social and cultural anthropology, linguistics, cultural studies, and ethnography. The study of the very phenomenon of archetypalism was first undertaken in the works of the Swiss scientist C. G. Jung, who interpreted the concept of «archetypes» as «primary images», «recurring patterns of experience», preserved in the collective unconscious of mankind and expressed in myths, religion, dreams, fantasies, as well as artistic works of various kinds of art. Lévi-Strauss presented a specific series of the most significant archetypal binary oppositions: male and female, earth and sky, good and evil, life and death.

The dichotomy «man-woman», «male-female» is universal and one of the most ancient. Each epoch and each national culture gives its own version of the answer to the numerous questions about the creative interaction of these concepts. In recent years, scientific thought has constantly returned to the question of identifying the essence and diversity of forms of manifestation of the gender principle. Much attention is paid to the archetypal foundations of the existence and manifestation of the feminine in the spiritual, cultural and social space. In recent decades, several articles by Ukrainian researchers have been published regarding the manifestation of archetypes in literature (works by I. Protsik [8; 9], N. Zubov [1]), female archetypes in fairy tales (V. Savchuk [10]).

Despite the numerous areas of research into the phenomenon of archetype, there are practically no works in musicology specifically devoted to the development of the problems of female archetypes in music history, with the exception of Julia Petrushevich's dissertation research on archetypal images of Rimsky-Korsakov's operas [6].

This article is a kind of a result of a number of author's publications in the field of musical medievalistics and ethnomusicology. Medievalistic research concerned the peculiarities of the embodiment of female holiness in the Old Slavonic church-singing tradition on the example of a number of services to holy wives [11, 12]. Regarding

© Kaplun T., 2024

the folklore tradition, the author published articles on female epic folklore images [13] and the genre range of ritual and non-ritual songs, in which the names of female deities of the ancient Slavs are indicated [4].

The medieval image of the feminine in the East Slavic tradition appears in the form of two main female archetypes – *Mother and Maiden*, which are embodied in the whole variety of their invariants (Goddess-Mother and Goddess-Maiden in the pre-Christian tradition, as well as holy Wives/Mothers and holy virgins-monks in the medieval tradition).

Since archetypal images of the nation are embodied most fully and actively in folklore works and myths, it is mythological consciousness that reveals the mechanism of the impact of archetypes of thinking on human behavioural acts. The image of woman in the Old Slavic tradition is the most ancient and chthonic, embodying, on the one hand, the personification of the birth force and associated with the theme of earth and fertility (the chthonic goddess Mother-Syra-Earth and her later modification – Makosh), on the other hand, aesthetic and ennobled (according to Jung's terminology), representing the sublime-sexual beginning of Slavic femininity, represented in the images of Lada and Lelya and embodying the creative-maternal aspect (Lada) and the maiden-ideal image (Lelya) [1; 224-235, 2; 63-64]. It should be noted that the image of woman in the Old Slavic mythological culture is active, it guides and directs the actions of the hero, so unlike the «individualistic» cultures of Europe, in the East Slavic tradition woman is not only equal to man, but also surpasses him in some parameters. The image of a woman turns out to be a link between the earthly world and the heavenly world. And the motif of the hero-demiurge's connection with the earth acts as a symbolisation of a special way of cultural self-identification. The female hypostasis of natural phenomena is represented by air (beregini, pitchforks), water, earth images, mythological birds and animals (Alkonost).

Ritual songs with the name of Lada are found in Eastern, Western (Poles and Slovaks) and Southern Slavic peoples. In addition, in Lithuanian folklore one can also notice the name of Lelia. This suggests that the characters Lada and Lelya belong to the oldest layer of Balto-Slavic mythology.

The concept of femininity occupies a significant place in the Old Slavonic period of history, embodying the originality of the female spiritual face of Ukraine, most vividly embodied in the Orthodox spiritual tradition of honouring East Slavonic saintly wives. The images of holy wives play a major role in Orthodox hagiology, embodying the archetypal level of the feminine in the Old Slavonic and native tradition as a whole. Hagiographic and literary material testifies to the peculiar spiritual and moral traits of medieval women of Rus, manifested both in the peculiarities of their spiritual path and in the content of the religious and moral ideal of the epoch as a whole.

The archetype of the Orthodox female ideal image of Old Slavonic is formed in life practice gradually – from the X to the XIII centuries, finally taking shape in the period from the middle of the XVI to the first quarter of the XVII centuries.

There are different types of Christian religious and moral women's ministry in Old Slavonic. A large group is made up of noble princesses whose ministry took place in the family (Equal-to-the-Apostles Princess Olga, Grand Duchess Solomonia). A common typological feature of this group of holy wives is the fulfilment of religious exploits in the context of power. Another type of service is represented in the lives of the venerable virgins Euphrosyne of Polotsk, Euphrosyne of Suzdal, and Princess Anna, whose monastic exploits are inextricably linked with active social service. The third type of service of the holy wives of Rus is represented by service exclusively within the family, which is formalised later and is represented by the Righteous Juliana of Lazarevskaya and the Monk Iona of Pskov-Pechersk.

The formation of the Old Slavonic female religious ideal was greatly influenced by the Byzantine tradition, which in turn was significantly influenced by the biblical images of women, as well as by the ideas of the Church Fathers and the cult of the Mother of God, resulting in two main models of positive female behaviour in Byzantine society: the virgin-monk and the wife-mother. The image of the virgin nun represented the most universal type of holiness in Byzantium. In the Old Ukraine tradition, from the first centuries of the formation of female holiness, the type of secular holiness of wives in the type of noble princesses came to the forefront, which is characterised by its own circle of leading female ideal spiritual qualities. Originating in the early centuries of Christianity in Ukraine and developing further, this type of Old Slavonic female holiness ultimately leads to the formation of the kenotic type of family piety, the essence of which was the 'humiliation' of one's own will and total obedience to the perfect will of God, which was achieved by the reception of grace and, ultimately, theosis, or deification, the main goal of the Christian path.

Princess Olga is the first woman in ancient Ukraine to be counted among the saints. The image of Princess Olga is central to Old Slavonic hagiography, becoming an archetype for the depiction of holy princes and princesses and Ukraine rulers in general. According to nine hook lists of the service to Princess Olga of the XII-XVII centuries, discovered to date, we restore the circle of archetypal spiritual qualities of the princess: divine wisdom, divine reasoning, wisdom; luminosity; maternal beginning; enlightenment; spirituality; the opposite of Eve; Christ-loving. I would like to emphasise that in her image the spiritual and maternal aspect of the first Old Slavonic holy wife is formed and accentuated. The second aspect of Olga's image is connected with the theme of the saint's divine wisdom and chastity, which the annals denote as knowledge of God. But for all the significance of the above mentioned supreme feminine qualities, I will also note several masculine aspects in the characterisation of Princess Olga's image: the 'dominant attributes' of bravery, justice, inner strength, reasonableness, firmness and courage that she inherited from her Varangian ancestors-sailors and warriors.

It is also important that the image of Olga, a Christian woman, is connected with the male chronicle images of her son Svyatoslav and grandson Vladimir. I note that the whole palette of life experiences of an Old Ukraine woman is inscribed in the circle of relations with man (son, grandson, husband) and God. The idea of the inseparable connection between the sanctity of marriage and sacred royal authority became the essence of the female religious and moral ideal in the Old Slavonic period. This idea served as the basis for the hagiographies and services of Saints Peter and Fevronia.

The holy virgins of Old Slavic tradition – Euphrosyne of Polotsk and Euphrosyne of Suzdal – represent two cultural trends in female monasticism – prayerful-contemplative (Monk Euphrosyne of Suzdal) and prayerful-labouring (Monk Euphrosyne of Polotsk), associated with public service'. The hagiographical topoi of the Venerable Virgins are formed as early as in Byzantine hagiographies. The main topoi include: the topos of birth from noble parents, the desire for ascetic life, manifested from a young age, the reluctance to marry – the hagiographic topos, which can be conventionally labelled as the life of a saint in the world, the topos of temptation of the saint, the vision of her demise on the eve of death. Common to Byzantine and Old Slavic hagiographies of venerable virgins is the path of spiritual transformation of a person. This type has its own specific series of topoi, conditioned by the purpose – to show the gradual spiritual growth of the saint. In these hagiographies there are many miracles occurring in everyday monastic life.

The unmarked sources with the services of Euphrosyne of Polotsk and Suzdal date back to the end of the 16th century and the first half of the 17th century and are recorded in the znamenny unmarked (manuscripts of

the end of the 16 th century) and marked, recognisable (the middle of the 17 th century) forms of notation. The comparative analysis systematised the following list of qualities and topoi characterising the spiritual world of Euphrosyne of Polotsk: mental purity, meekness, humility, God-love and Christ-love, patience, mercy, courage, spirituality. At the level of the verbal-singing line of the saint's chants, the key concepts of the saint's spiritual-religious life, labelled with special melismatic melodic turns - fitas - are revealed: «blessed», «Bogovi», «to the Creator», «rejoice», «unceasingly», «pray», «courage», «psalomensa» (chants) etc. [12; 694-696]. Thus, both the hagiographical and sung topoi of the service of the Old Russian saint reveal the key moments of her spiritual journey, associated with prayer and the most important number of the above-mentioned Christian qualities.

The non-menstrual text of the verses also uses significant fitno- singings structures that emphasise the spiritual qualities of the saintly venerable virgins expressed in the hagiographical texts: these are fitas and chants – kulizma, which in symbolic interpretation expresses propitiation, forgiveness, treatment of neighbours with love, povrotka, kakiza, grunka, klucha, mededinka, dolinka, khamila, kavichka, etc. (the explanation of the symbolism of the signs of hook notation and chants is present in Old Russian singing alphabets).

Fits with their sufficiently developed melodic intrasyllabic chants mark the most significant words-symbols: «blessed», «is», «Bogovi», «radouisya», «moujeski», «praying», «to the Creator», etc., as can be seen from the following table of fits of the Old Slavic service of Euphrosyne of Polotsk [11; 21-24].

To summarise, let us point out the main points of our publication. As early as in the Neolithic period of the matriarchy, Indo-European peoples formed the archetypal image of the Great Goddess, which in the Bronze Age broke up into a number of female deities with the allocation of a number of specific qualities and functions. In the pantheon of the Eastern Slavs, the polyfunctional nature of the Great Goddess was shared by Makosh, Lada, Lelya, Mara and other female deities. In my study, I identify two leading Indo-European female archetypes – the Maiden and the Mother. I will point out the most ancient and chthonic character of the female image of the Mother, which is the personification of the birth force and is connected with the theme of earth and fertility. In the East Slavic tradition it is the image of the Slavic goddess Makosha. I will note that in the ancient Slavic culture the image of a woman is characterised by activity, she directs and leads the actions of the hero, therefore, unlike the «individualistic» cultures of Europe, in the East Slavic tradition a woman is not only equal to a man, but also surpasses him in a number of parameters. In the image of the East Slavic goddess Makosha there is an ambivalence of the archetype of the Mother, who acts as a deity who gives life and also takes it away. The archetype of Virgo in the East Slavic tradition is represented by the images of Lelya, the goddess of spring and youthful love, and Virgo the Goddess. Lelya expresses the female pole of the Virgo archetype. Whereas the female warrior appears as the embodiment of the masculinity aspect of the archetype. Thus, the qualities represented in the Maiden Goddess and in the Goddess-Mother can be interpreted as a manifestation of the Jungian archetype of Animus (i.e. the embodiment of the masculine in the feminine). These female images represent an archaic type of heroes of 'dark', chthonic nature.

The images of holy wives embody the archetypal level of womanhood in the Slavic tradition and native tradition as a whole. Chronicles, hagiographic and other literary material testifies to the originality of spiritual and moral traits of medieval women of Slavic tradition, manifested both in the peculiarities of their spiritual path and in the content of the religious and moral ideal of the era as a whole. The images of holy virgin monks and holy wives represent the development on Orthodox soil of the archetypal images of the Mother and the Virgin, which were formed in the pagan Old Slavonic culture. Both archetypes embody the ideal qualities of the Slavic feminine, which express the multifaceted nature of the image of the Great Feminine, rooted in the archaic layers of the Indo-European mythological system.

Список використаної літератури

1. Зубов Н. И. Слов'янські повчання проти язичництва в лінгвотекстологічному висвітленні : дис. ... д-ра філол. наук; спец. : 10.02.03 «Слов'янські мови». Київ, 2005. 482 с.
2. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Муз. Україна, 1990. 369 с.
3. Кайсаров А. С. Українська минушина: ілюстрований етнографічний довідник / Ред. А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Космина. Київ : Либідь, 1993. 256 с.
4. Каплун Т. М. Музично-архаїчні форми втілення східнослов'янських жіночих божеств в обрядовій фольклорно-пісенній традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* / Заг. ред. В.Г. Виткалова. Вип. 40. Рівне : РДГУ, 2022. С. 114-119.
5. Овчаренко А. В., Ларікова Л. А. Особливості архетипних образів в українській традиційній культурі та їх трансформація у візуальному інтернет-контенті. *Культурологічний альм.* 2024. Вип. 2 (10). С. 402-407.
6. Поцелуйко А. Загальноіндоевропейські міфолого-релігійні архетипи та їх вияв в українській духовній традиції : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.11 «Релігієзнавство». Київ, 2004. 22 с.
7. Процик І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології.* Сер. : Лінгвістика і літературознавство. Бердянськ, 2011. Т. 24. Ч. 2. С. 368-377.
8. Процик І. В. Поняття архетипу в науковій літературі: генетико-теоретичний аспект. *Вісник Запорізь. нац.*

ун-ту, 2009. № 2. С. 56–67.

9. Савчук В. Образна модифікація жіночих архетипів в українських і норвезьких чарівних казках. *Міфологія і фольклор*. 2014. № 3–4. С. 98–101.

10. Kaplun T. Archetypiczne i indywidualne cechy postaci świętych dzewic w tradycjach staroruskiej hagiografii i pieśni liturgicznej. *Między wschodem a zachodem. Kultura muzyczna i jej tradycje* / pod redakcją Alicji Gronau-Osińskiej. Warszawa : Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2016. S. 15–29.

11. Kaplun T. Die grundlegenden Motive (Toposse) und ihre Gesangverkörperung in den altrussischen Gottesdiensten, die den heiligen Frauen gewidmet sind. *Theorie und Geschichte der Monodie* / ed. Dr. M. Czernin, Ms. M. Pischlöger. Brno, 2018. S. 681–696.

12. Kaplun T. The Archetype of the Maiden Warrior in Eastern Slavic and German Musical Traditions. *Komitas and his Legacy: Komitas Museum Institute Yearbook, Volume V, Articles*, edited by T. Shakhkulyan, publication of Komitas Museum-Institute, Yerevan, 2020. P. 311–324.

Reference

1. Zubov N. Y. Slovianski povchannia proty yazychnytstva v lnhvotekstolohichnomu vysvitlenni : dys. ... d-ra filol. nauk; spets. : 10.02.03 Slovianski movy. Kyiv, 2005. 482 s.

2. Ivanytskyi A. I. Ukrainska narodna muzyczna tvorchist. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 369 s.

3. Kaisarov A. S. Ukrainska mynuvshyna: iliustrovanyi etnohrafichnyi dovidnyk / Red. A. P. Ponomarov, L. F. Artiukh, T. V. Kosmyna. Kyiv : Lybid, 1993. 256 s.

4. Kaplun T. M. Muzychno-arkhaichni formy vtillennia skhidnoslavianskykh zhinochykh bozhestv v obriadovii folklorno-pisennii tradytsii. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* / Zah. red. V.H. Vytkalova. Vyp. 40, Rivne : RDHU, 2022. S. 114–119.

5. Ovcharenko A. V., Larikova L. A. Osoblyvosti arkhetypanykh obraziv v ukrainskii tradytsiini kulturi ta yikh transformatsiia u vizualnomu internet-kontenti. *Kulturolohiichniy alm*. 2024. Vyp. 2 (10). S. 402–407.

6. Potseliuko A. Zahalnoindoevropeiski mifoloho-relihiini arkhetypy ta yikh vyjav v ukrainskii dukhovnii tradytsii : avtoref. dys. ... kand. filos. nauk : spets. 09.00.11. Relihiieznavstvo Kyiv, 2004. 22 s.

7. Protsyk I. V. Arkhetyp i symvol: problemy vyznachennia ta vzaïmodii. Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Ser. : Lnhvistyka i literaturoznavstvo. Berdiansk, 2011. T. 24. Ch. 2. S. 368–377.

8. Protsyk I. V. Poniattia arkhetypu v naukovi literaturi: henetyko-teoretychnyi aspekt. *Visnyk Zaporiz. nats. un-tu*, 2009. № 2. С. 56–67.

9. Savchuk V. Образна модифікація жіночих архетипів в українських і норвезьких чарівних казках. *Міфологія і фольклор*. 2014. № 3–4. С. 98–101.

10. Kaplun T. Archetypiczne i indywidualne cechy postaci świętych dzewic w tradycjach staroruskiej hagiografii i pieśni liturgicznej. *Między wschodem a zachodem. Kultura muzyczna i jej tradycje* / pod redakcją Alicji Gronau-Osińskiej. Warszawa : Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2016. S. 15–29.

11. Kaplun T. Die grundlegenden Motive (Toposse) und ihre Gesangverkörperung in den altrussischen Gottesdiensten, die den heiligen Frauen gewidmet sind. *Theorie und Geschichte der Monodie* / ed. Dr. M. Czernin, Ms. M. Pischlöger. Brno, 2018. S. 681–696.

12. Kaplun T. The Archetype of the Maiden Warrior in Eastern Slavic and German Musical Traditions. *Komitas and his Legacy: Komitas Museum Institute Yearbook, Volume V, Articles*, edited by T. Shakhkulyan, publication of Komitas Museum-Institute, Yerevan, 2020. R. 311–324.

ЖІНОЧІ АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Каплун Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет, Одеса

Мета роботи. Стаття присвячена результатам дослідження особливостей втілення жіночих архетипних образів у східнослов'янській музичній традиції епохи Середньовіччя – фольклорній та церковно-співочій.

Методологія дослідження заснована на історико-музикознавчих, етномузикологічних та музично-медієвістичних підходах до вивчення культурних феноменів музичної культури східних слов'ян. В статті використано міждисциплінарний, синтетичний підхід, який дозволяє досліджувати фольклорні і монодійні зразки східнослов'янського ареалу.

Отримані результати. На основі вербального та музичного аналізу значного числа народно-пісенних і невменних рукописних джерел східнослов'янського ареалу виявлені провідні жіночі архетипи у музичній культурі Середньовіччя – Богині-Матері і Богині-Діви (фольклорні традиції), Діви-монахині і Жінки-Матері (богослужбова церковна співоча традиція).

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні провідних жіночих архетипів у східнослов'янській музичній культурі (фольклорній та монодійній) – архетипів Матері та Діви.

Ключові слова: жіночий архетип, східнослов'янська музична традиція Середньовіччя, Архетип Матері, Архетип Діви, фольклорна культура східних слов'ян, знаменний розспів, святі жінки Давньої Русі.

Надійшла до редакції 12.11.2024 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 373.5.036

ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ : ЗМІНИ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АНАЛІТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В РАМКАХ ПРОЄКТУ «КУЛЬТПРАВОФОРМ» ЗА ПІДТРИМКИ БРИТАНСЬКОЇ РАДИ В УКРАЇНІ, 2024)

Анна Єфімова – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри менеджменту мистецтва,
Львівська національна академія мистецтв, провідний фахівець із виставкової діяльності ЛНАМ
<https://orcid.org/0000-0001-6452-9497>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.869>
a.yefimova@lnam.edu.ua

Зосереджено увагу на проблемах вищої мистецької освіти, зокрема змінах у законодавстві України за останні роки, які дедалі менше враховують її специфіку. Окреслено позитивні зміни, що стали важливими кроками для вдосконалення механізмів функціонування мистецької освіти на державному рівні. Визначено ключові проблеми, які потребують вирішення. Серед них: загальна тенденція маргіналізації вищої мистецької освіти на державному рівні, інституційна нестабільність, прогалини в законодавстві, відсутність довгострокової стратегії, фінансові аспекти. Наголошено на необхідності модернізації підходів щодо визначення пріоритетів розвитку мистецької освіти та вдосконалення механізмів ефективної комунікації усіх зацікавлених сторін з метою реалізації якісних змін та ефективної державної політики у цій сфері, окреслено перспективи її подальшого розвитку.

Ключові слова: вища мистецька освіта, творчість, художники, культура, мистецтво, реформи, законодавство, зміни, довгострокова стратегія, державна політика.

Постановка проблеми. Мистецька освіта в Україні визнається однією з ключових галузей, що формує культурну спадщину та творчий потенціал нації. Згідно з визначенням, яке пропонує Міністерство культури і стратегічних комунікацій (далі – МКСК), мистецька освіта – це галузь освіти, спрямована на розвиток творчих та художніх здібностей здобувачів. Один із головних принципів мистецької освіти – це підтримка творчості. Вона сприяє розвитку уяви та творчості, розширенню горизонтів мислення та здатності до рішення нетрадиційних завдань [7]. Проте, незважаючи на її важливість, існує низка проблем, які ускладнюють її розвиток. Тут, насамперед, варто виділити різкі трансформації в державі та суспільстві, проблеми фінансування та ресурсів тощо [8]. Також мають місце проблеми кореляції адміністративної та професійної (мистецтвознавчої) термінології у мистецькоосвітній сфері. З огляду на війну та стрімкі зміни, освітній сектор в Україні сьогодні, як ніколи, стоїть перед викликами, і мистецька освіта не є винятком. Забезпечення доступності та якості мистецької освіти має стратегічне значення для розвитку творчих талантів та зміцнення культурного доробку України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З огляду на проблематику, важливими для нашого дослідження стали наукові публікації останніх двох років, серед яких напрацювання О. Квецко, Н. Марусик, присвячені проблемам та перспективам розвитку мистецької освіти в Україні [8], О. Комаровської [9], Ж. Денисюк [2], О. Датцко [1], що загалом стосуються сучасних реалій мистецької освіти, зокрема з огляду на динамічні реформи у вищій школі. Оскільки дана публікація базується на матеріалах, до яких зверталася авторка під час підготовки аналітичної записки в рамках проєкту «КультПравоФорм», публічне представлення якої відбулося 6 вересня 2024 [10], джерельну базу даної статті також склали останні зміни в законодавстві – нормативні акти, постанови КМУ [3],[12], матеріали на офіційних державних ресурсах Міністерства освіти і науки України [6], [13], МКСК [7], Держмистецтв [16], [17] та ін. [4], [5], [11], [14], [17]. Відповідно, з огляду на те, що окреслено зріз останніх п'яти років, можемо стверджувати, що дана проблематика є новаторською у науковому дискурсі та потребує належного опрацювання.

Стаття має на меті дослідити динаміку змін у вищій мистецькій освіті в Україні за останні п'ять років (2019-2024 рр.), зокрема ризики та виклики в умовах повномасштабної війни, а також простежити ключові тенденції, виявити позитивні практики та засадничі проблеми, окреслити перспективи подальшого розвитку.

Виклад основного матеріалу: Згідно з реєстром суб'єктів освітньої діяльності Єдиної державної електронної бази з питань освіти (ЄДЕБО), в Україні станом на вересень 2024 р. функціонує 15 закладів вищої мистецької освіти державної форми власності (профільні заклади, що в підпорядкуванні МКСК), які успішно провадять свою діяльність за різними рівнями освіти [14]. Попри всю складність сучасних

освітніх процесів, за останні роки простежуємо низку позитивних змін, що стосуються саме мистецької освіти. Зокрема можемо говорити про певну розбудову інституційної інфраструктури для розвитку вищої мистецької освіти на рівні держави. Важливим кроком тут стало створення у 2020 р. Державного агентства з питань мистецтв та мистецької освіти (далі – Держмистецтв), що стало центральним органом виконавчої влади, діяльність якого спрямовується і координується Кабінетом Міністрів України через Міністра культури, який реалізує державну політику у сфері мистецтв та спеціалізованої мистецької освіти. Основними завданнями Держмистецтв є реалізація державної політики у сфері мистецтв та спеціалізованої мистецької освіти; внесення на розгляд Міністра пропозицій щодо формування державної політики у сфері мистецтв та спеціалізованої мистецької освіти [3]. На сайті Держмистецтв публікуються актуальні матеріали щодо мистецької освіти в Україні, вибрані нормативні документи, аналітичні звіти та ін. Загалом, наявність Держмистецтв потенційно дозволяє враховувати специфіку та пріоритети закладів вищої мистецької освіти.

Позитивно, що за останні 5 років вперше розроблено та затверджено 23 стандарти вищої освіти за 9 спеціальностями галузі 02 Культура і мистецтво (021-029) та різними освітніми рівнями [6]. Запрацювали механізми акредитації освітніх програм Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти за діючими стандартами. У ЗВО розвивається культура якості освіти та академічної доброчесності.

У контексті якісних зрушень можемо говорити і про популярність вищої мистецької освіти в суспільстві. Зокрема, простежуємо, що за останні 2 роки в умовах війни показники вступу на мистецькі спеціальності та обсяги державного замовлення суттєво не зменшуються (до ЗВО/ЗФПО сфери управління МКСК було сукупно подано 8.273 у 2023 та 8.777 заяв у 2022 р.), що дає підстави говорити про популярність мистецької освіти серед молоді. У вичерпних звітах щодо результатів вступної кампанії у 2022 і 2023, опублікованих на сайті Держмистецтв, загальний доведений обсяг державного замовлення становив 2.254 місця у 2023 р. та 2.298 місця у 2022 р., а значна кількість зарахована за кошти фізичних/юридичних осіб [16; 17]. Ці показники підтверджують готовність молоді оплачувати навчання на мистецьких спеціальностях та важливість подальшого розвитку й підтримки вищої мистецької освіти зі сторони держави.

Важливим кроком щодо врахування специфіки вищої мистецької освіти стало те, що виокремлено та розпочато підготовку на третьому освітньо-творчому рівні «доктор мистецтва» (окрім освітньо-наукового рівня «доктор філософії»). У 2020 році остаточно сформовано необхідні засадничі документи діяльності мистецьких вишів щодо підготовки доктора мистецтва. Можливість підготовки за цим ступенем визначена ще у ЗУ «Про вищу освіту» (2014 р.), у 2018 р. затверджений Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні, а в лютому 2020 р. постановою Кабміну до цього Порядку зроблено важливі редакційні зміни щодо уточнення системи основних вимог до здобувача наукового ступеня доктора мистецтва, а Національним агентством із забезпечення якості вищої освіти розроблено і затверджено Положення про акредитацію спеціалізованих вчених рад (із присудження ступеня доктора мистецтва) [4].

Попри окреслені вище позитивні зрушення, серед проблем вищої мистецької освіти, насамперед, постає відсутність якісних і дієвих реформ конкретно в цій сфері, які враховують її специфіку, в той час як у вищій освіті України реформи відбуваються дуже динамічно. Відповідно, до основних проблем вищої мистецької освіти на даний час можемо віднести, насамперед, її маргінальний статус в системі освіти України та певну інституційну нестабільність. Попри підпорядкування мистецьких ЗВО МКСК, найістотніше політику розвитку вищої мистецької освіти надалі здійснює МОНУ, часто без врахування специфіки таких ЗВО. Власне, звідси можемо говорити про низку супутніх проблем. Серед останніх прикладів: нова редакція ЗУ «Про мобілізаційну підготовку та мобілізацію» (ст. 23), що не передбачає відстрочки від мобілізації для НПП мистецьких ЗВО, де значна частина не мають наукового ступеня, оскільки їх основна діяльність – це творча практика [12]. Здійснення реформ у вищій освіті відбувається без належного урахування специфіки галузі 02 «Культура та мистецтво» та без широких консультацій, експертних оцінок фахівців галузі, що призводить до маргіналізації вищої мистецької освіти, спотворення її змісту, розуміння та сприйняття освітніх програм суспільством. Особливо різка критика фахової спільноти висловлена стосовно проєкту КМУ щодо нового переліку спеціальностей, який не пройшов належним чином процедур обговорень із основними стейкхолдерами. Попри те, що синхронізація з міжнародними стандартами класифікації освіти є необхідною в процесах євроінтеграції, даний перелік викликав суперечності та дискусії щодо багатьох спеціальностей. Стосовно галузі 02, у ньому не передбачено підготовки фахівців за спеціальностями «Менеджмент соціокультурної діяльності» та «Реставрація творів мистецтва», які займають важливе місце в системі вищої мистецької освіти [13]. Крім того, були виявлені численні порушення з боку процедур щодо формування даного даного документу у юридичній площині. Відповідно 9 лютого 2023 р. у Львові, в Інституті стратегії культури

відбулось громадське обговорення «Культура в освіті: пріоритети реформ», під час якого прийнято резолюцію, що підсумувала основні проблеми цього нормативного акту та позиції фахової спільноти щодо даного переліку [11]. Попри численні запити від представників ЗВО та громадських організацій стосовно роз'яснень та коригувань даного документу в частині мистецьких спеціальностей, належного зворотнього зв'язку не було. Проект постанови з доопрацьованим комплектом документів затверджено Кабінетом міністрів України, втім це не нівелює озвучених проблем та негативних наслідків, які очікувані внаслідок неврахування позиції фахової спільноти.

Загалом, у цьому ключі можна говорити про проблему відсутності довгострокової стратегії як щодо роботи Міністерства культури так і розвитку вищої мистецької освіти в Україні зокрема, яка б значною мірою усунула питання інституційної нестабільності тощо.

Важливим несприятливим фактором щодо розвитку мистецької освіти є також і фінансові аспекти. Тут необхідно виділити дві проблеми – маргіналізація престижності праці в сфері вищої мистецької освіти через низькі заробітні плати та недостатньо ефективний механізм фінансування мистецьких ЗВО, зокрема несправедливе оподаткування доходів на розвиток, а також незабезпечення їх реальної фінансової автономії. Перша проблема актуалізує питання людського ресурсу та мотивації талановитої молоді працювати у мистецькій освіті: трудове законодавство та оплата праці є малопривабливими для професіоналів з унікальним творчим досвідом. Згідно даних Мінфіну (Середня місячна зарплата за видами економічної діяльності в 2024 р.) – найнижчі показники заробітних плат саме у сфері культури та освіти [17]. У 2024 р. відбулося незначне підвищення заробітних плат НПП: посадовий оклад викладача ЗВО тепер становить 10.639, 35 грн (8.958, 81 грн. в 2023 р.), у той же час розмір мінімальної заробітної плати зріс до 8.000 грн. [5]. Щодо другої проблеми, то варто наголосити, що на інституційному та законодавчому рівні ЗВО публічної форми власності мають обмежені повноваження щодо використання коштів спецфонду відповідно до власних пріоритетів та потреб в умовах війни. Натомість, навіть при отриманні грантових коштів у межах міжнародних проєктів, заклади вищої мистецької освіти змушені реєструвати їх як проєкти міжнародної технічної допомоги, щоб не сплачувати ПДВ. В окремих випадках реєстрація проєктів як проєктів міжнародної технічної допомоги є неможливою через обмеження в часі реалізації тощо.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, варто наголосити, що наразі важливим завданням залишається здійснення якісних реформ у сфері вищої мистецької освіти та підвищення її статусу в суспільстві через ефективну державну політику. Важливо забезпечити інституційну сталість розвитку мистецької вищої освіти. Для цього сформувати при МКСК та Держмистецтв робочу групу стейкхолдерів – представників мистецьких ЗВО щодо розробки пропозицій та політик у сфері вищої мистецької освіти. Тут пріоритетним є, насамперед, стратегічне планування. У 2025 році завершується діюча Довгострокова стратегія розвитку української культури 2015-2025 рр., відповідно вже постає питання розробки нової стратегії до 2035 р. і в цьому документі необхідно також зафіксувати позиції та основні напрямки розвитку вищої мистецької освіти. Відтак, МКСК, Держмистецтв та робочій групі стейкхолдерів доцільно розпочати роботу над розробкою довгострокової стратегії розвитку вищої мистецької освіти в Україні до 2035 р., що також забезпечить інституційну сталість та зафіксує ключові пріоритети її розвитку на державному рівні.

Водночас, самим ж мистецьким ЗВО в сучасних обставинах необхідно запроваджувати суспільноорієнтоване та викликоорієнтоване навчання, на рівні освітніх програм у тому числі, враховуючи виклики воєнного часу та повоєнної відбудови; виховувати гнучкість, стійкість з огляду на потреби різкої адаптації до умов та викликів війни. Потрібно розуміти, що мистецька освіта є основою якісного розвитку суспільства і вимагає значної підтримки боку держави не лише фінансової, але й ідеологічної та політичної.

Підсумовуючи, варто зазначити, що дана наукова розвідка фіксує поточний стан вищої мистецької освіти в Україні та може стати певною теоретичною основою для дослідження цієї проблематики в наступні роки.

Список використаної літератури

1. Датцко О. І. Реформи вищої школи в Україні: виклики для мистецької освіти. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2023. № 51. С.164-176. <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-51-16>.
2. Денисюк Ж. З. Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.*, 2023. № 1. С. 23–28. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277628>.
3. Деякі питання діяльності центральних органів виконавчої влади у сфері культури: Постанова Каб. Міністрів України від 27.05.2020 р. № 434: станом на 20 черв. 2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/434-2020-п#Text> (дата звернення: 02.06.2024).
4. Доктор мистецтва: установче підруччя атестаційної новації – Національне агентство із забезпечення якості

вищої освіти. URL: <https://naqa.gov.ua/2020/10/доктор-мистецтва-установче-підґрунт/> (дата звернення: 02.08.2024).

5. Зарплата викладачів вищої освіти, 2024. Бухгалтерія для бюджету та ОМС. URL: <https://oblibbudget.com.ua/article/447-zarplata-vikladachv-zakladv-vishcho-osviti-2022> (дата звернення: 28.08.2024).

6. Затверджені стандарти вищої освіти <https://mon.gov.ua/osvita-2/vishcha-osvita-ta-osvita-doroslikh/naukovo-metodichna-rada-ministerstva-osviti-i-nauki-ukraini/zatverdzhenni-standarti-vishchoi-osviti>

7. Значення мистецької освіти в сучасному світі: особливості навчання, вплив на здобувачів та її зв'язок з культурною дипломатією. Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: <https://mcip.gov.ua/news/znachennya-mysteczkoji-osvity-v-suchasnomu-sviti-osoblyvosti-navchannya-vplyv-na-zdobuvachiv-ta-yiyi-zvyazok-z-kulturnoyu-dyplomatiyeiu/> (дата звернення: 7.06.2024)

8. Квецко О., Марусик Н. Проблеми та перспективи мистецької освіти в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Т. 1. № 70. С. 141–146. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-20>.

9. Комаровська О. Реалії сучасної мистецької освіти (за результатами опитування педагогічної спільноти). *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*, 2022. № 2. 179-189. DOI <https://doi.org/10.32405/2308-3778-2022-26-1-179-189>

10. Круглий стіл «Мистецька освіта в умовах війни: що далі?». Львівська національна академія мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/260/kruglij-stil-mistecka-osvita-v-umovax-vijni-scho-dali.html>. (дата звернення: 28.09.2024)

11. Культура в освіті: пріоритети реформ | Громадське обговорення. Інститут стратегії культури. URL: <https://isc.lviv.ua/kultura-v-osviti-priorytety-reform-uromadskomu-obgovorenni/>.

12. Про мобілізаційну підготовку та мобілізацію : Закон України від 21.10.1993 р. № 3543-XII : станом на 18 трав. 2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3543-12#Text> (дата звернення: 02.08.2024).

13. Проект нового переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої та фахової передвищої освіти. Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/gromadske-obgovorennya/2023/08/08/HO-proyekt.post.KMU-perelik.haluz.znan.i.spetsial.VO.08.08.2023.pdf> (дата звернення: 22.05.2024).

14. Реєстр суб'єктів освітньої діяльності. Єдина державна електронна база з питань освіти. URL: <https://registry.edbo.gov.ua/opendata/universities/> (дата звернення: 23.06.2024).

15. Результати вступної кампанії 2022 року до закладів вищої та фахової передвищої освіти сфери управління МКІП. Держмистецтв. URL: <https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2024/01/vstup-2022.pdf>

16. Результати вступної кампанії 2023 року до закладів вищої та фахової передвищої освіти сфери управління МКІП. Держмистецтв. URL: https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2024/04/zvit_vstup-2023.pdf (дата звернення: 02.08.2024).

17. Середня місячна заробітна плата за галузями (2024). Ставки, індекси, тарифи. URL: <https://index.minfin.com.ua/ua/labour/salary/average/branch/2024/> (дата звернення: 28.08.2024).

Reference

1. Datsko O.I. Reformy vyshchoi shkoly v Ukraini: vyklyky dlia mystetskoji osvity. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2023. № 51. S. S.164-176. <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-51-16>.

2. Denysiuk Zh. Z. Mystetska osvita v umovakh hlobalizatsii ta kulturnykh transformatsii suchasnosti. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2023. № 1. S. 23–28. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277628>

3. Deiaki pytannia diialnosti tsentralnykh orhaniv vykonavchoi vlady u sferi kultury: Postanova Kab. Ministriv Ukrainy vid 27.05.2020 r. № 434: stanom na 20 cherv. 2024 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/434-2020-pp#Text> (data zvernennia: 02.06.2024)

4. Doktor mystetstva: ustanovche pidgruntia atestatsiinoi novatsii – Natsionalne ahentstvo iz zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity. URL: <https://naqa.gov.ua/2020/10/doktor-mystetstva-ustanovche-pidgrunt/> (data zvernennia: 02.08.2024).

5. Zarplata vykladachiv vyshchoi osvity 2024. Bukhhalteriia dlia biudzhetu ta OMS. URL: <https://oblibbudget.com.ua/article/447-zarplata-vikladachv-zakladv-vishcho-osviti-2022> (data zvernennia: 28.08.2024).

6. Zatverdzhenni standarty vyshchoi osvity <https://mon.gov.ua/osvita-2/vishcha-osvita-ta-osvita-doroslikh/naukovo-metodichna-rada-ministerstva-osviti-i-nauki-ukraini/zatverdzhenni-standarti-vishchoi-osviti>

7. Znachennia mystetskoji osvity v suchasnomu sviti: osoblyvosti navchannia, vplyv na zdobuvachiv ta yii zvyazok z kulturnoiu dyplomatiyeiu. Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy. URL: <https://mcip.gov.ua/news/znachennya-mysteczkoji-osvity-v-suchasnomu-sviti-osoblyvosti-navchannya-vplyv-na-zdobuvachiv-ta-yiyi-zvyazok-z-kulturnoyu-dyplomatiyeiu/> (data zvernennia: 7.06.2024)

8. Kvetsko O., Marusyk N. Problemy ta perspektyvy mystetskoji osvity v Ukraini. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. Т. 1, № 70. S. 141–146. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-20>.

9. Komarovska O. Realii suchasnoi mystetskoji osvity (za rezultatamy opytuvannia pedahohichnoi spilnoty). *Teoretyko-metodychni problemy vykhovannia ditei ta uchnivskoi molodi*. 2022. № 2. 179-189. <https://doi.org/10.32405/2308-3778-2022-26-1-179-189>

10. Kruhlyi stil «Mystetska osvita v umovakh viiny: shcho dali?». Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/260/kruglij-stil-mistecka-osvita-v-umovax-vijni-scho-dali.html>. (data zvernennia: 28.09.2024)

11. Kultura v osviti: priorytety reform | Hromadske obhovorennia. Instytut stratehii kultury. URL: <https://isc.lviv.ua/kultura-v-osviti-priorytety-reform-uromadskomu-obgovorenni/>.

12. Pro mobilizatsiinu pidhotovku ta mobilizatsiiu : Zakon Ukrainy vid 21.10.1993 r. № 3543-XII : stanom na 18

trav. 2024 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3543-12#Text> (data zvernennia: 02.08.2024).

13. Proiekt novoho pereliku haluzei znan i spetsialnostei, za yakymy zdiisniuietsia pidhotovka здобувачів вищої та фахової передвищої освіти. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/gromadske-obgovorennia/2023/08/08/HO-projekt.post.KMU-perelik.haluz.znan.i.spetsial.VO.08.08.2023.pdf> (data zvernennia: 22.05.2024).

14. Reiestr subiektiv osvitnoi diialnosti. Yedyna derzhavna elektronna baza z pytan osvity. URL: <https://registry.edbo.gov.ua/opendata/universities/> (data zvernennia: 23.06.2024).

15. Rezultaty vstupnoi kampanii 2022 roku do zakladiv vyshchoi ta fakhovoi peredvyshchoi osvity sfery upravlinnia MKIP. Derzhmystetstv. URL: <https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2024/01/vstup-2022.pdf>

16. Rezultaty vstupnoi kampanii 2023 roku do zakladiv vyshchoi ta fakhovoi peredvyshchoi osvity sfery upravlinnia MKIP. Derzhmystetstv. URL: https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2024/04/zvit_vstup-2023.pdf (data zvernennia: 02.08.2024).

17. Serednia misiachna zarobitna plata za haluziamy (2024). Stavky, indeksy, taryfy. URL: <https://index.minfin.com.ua/ua/labour/salary/average/branch/2024/> (data zvernennia: 28.08.2024).

HIGHER ART EDUCATION IN UKRAINE : CHANGES, HALLENGES, AND FUTURE PROSPECTS (BASED ON AN ANALYTICAL STUDY BY THE KULTPRAVOFORM PROJECT WITH THE SUPPORT OF THE BRITISH COUNCIL IN UKRAINE, 2024)

Yefimova Anna – PhD, Associate Professor at the Art Management
Department, leading specialist in exhibition Activity, Lviv National Academy of Arts, Lviv.

This article focuses on the problems of higher art education, in particular, changes in Ukrainian legislation in recent years, which are less and less taking into account its specifics. At the same time, the author outlines positive changes that have become important steps towards improving the mechanisms of functioning of art education at the state level. The key problems that need to be addressed are identified. Among them: the general trend of marginalization of higher art education at the state level, institutional instability, gaps in legislation, lack of a long-term strategy, financial aspects. The author emphasizes the need to modernize approaches to identifying priorities for the development of art education and improve mechanisms for effective communication between all stakeholders in order to implement qualitative changes and effective public policy in this area. Prospects for its further development are also outlined.

Key words: higher art education, creativity, artists, culture, art, reforms, legislation, changes, long-term strategy, state policy.

UDC 373.5.036

HIGHER ART EDUCATION IN UKRAINE : CHANGES, CHALLENGES, AND FUTURE PROSPECTS (BASED ON AN ANALYTICAL STUDY BY THE KULTPRAVOFORM PROJECT WITH THE SUPPORT OF THE BRITISH COUNCIL IN UKRAINE, 2024)

Yefimova Anna – PhD, Associate Professor at the Art Management
Department, leading specialist in exhibition Activity, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim of this paper is to explore the dynamics of changes in higher art education in Ukraine over the past five years (2019-2024), including the risks and challenges in the context of a full-scale war, to trace key trends, identify positive practices and fundamental problems, and outline prospects for further development.

Research methodology. The study uses 17 sources that provide us with important data on the subject matter of the article. The sources include professional publications, normative legal acts, official documents of state institutions, monitoring reports, etc. Methods of monitoring, comparison, analysis and synthesis were used.

Results. The features of the functioning of higher art education through the prism of changes in Ukrainian legislation in recent years are investigated. At the same time, positive practices that have become important steps towards improving the mechanisms of functioning of art education at the state level are outlined. Key problems that need to be solved have been identified. Among them: the general trend of marginalization of higher art education at the state level, institutional instability, gaps in legislation, lack of a long-term strategy, and financial aspects. The author emphasizes the need to modernize approaches to identifying priorities for the development of art education and improve mechanisms for effective communication of all stakeholders in order to implement qualitative changes and effective state policy in this area. The directions and prospects for further development are outlined.

Novelty. The novelty is primarily due to the chronological framework of the study. In particular, it is about the dynamics of changes in higher art education in Ukraine over the past five years (2019-2024). For the first time, these processes are comprehensively outlined in the research field.

The practical significance. The results of the study can be used to provide recommendations for improving the activities of public authorities in developing policymaking and reforming higher art education, as well as to serve as a theoretical basis for further research on this issue in the coming years.

Key words: higher art education, creativity, artists, culture, art, reforms, legislation, changes, long-term strategy, state policy.

Надійшла до редакції 23.05.2024 р.

УДК 7'06:748:378

КАФЕДРА ХУДОЖНЬОГО СКЛА ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ : ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, СЬОГОДЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ (ДО 60-ЛІТТЯ З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ)

Михайло Бокотей – кандидат мистецтвознавства, доцент, член-кореспондент НАМ України, завідувач кафедри художнього скла, Львівська національна академія мистецтв, Львів
<https://orcid.org/0000-0001-6186-5700>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.870>
bokotey@lnam.edu.ua

Цьогоріч виповнюється шістдесят років від заснування єдиної в Україні платформи вищої освіти з підготовки художників-склярів – кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв. Стаття торкається історії заснування кафедри та ключових чинників, які мали вплив на її розвиток. Прослідковується зміна напрямків освітньої діяльності в силу поширення міжнародного руху студійного скла та активної участі в ньому митців і педагогів, пов'язаних із кафедрою. Неабиякого значення для розвитку осередку мав Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові, який проводиться на виробничій базі кафедри з 2013 р. Стаття торкається сьогодення кафедри та проєктів, які колектив реалізує з метою підтримки та продовження тисячолітніх традицій українського гутництва.

Ключові слова: художнє скло, вища мистецька освіта, міжнародний рух студійного скла, українське гутництво.

Постановка проблеми. Українське художнє скло має понад тисячолітні традиції, виразні національні характеристики та розвинену сьогодні міжнародну активність. Упродовж другої пол. XX ст. значного розвитку набула скловиробнича промисловість, вагому складову якої становило художнє скло. З метою підготовки професійних художників для промисловості у 1962-1964 рр. засновано кафедру художнього скла у Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв). Наприкінці 1990 – поч. 2000-х рр. фактично всі українські скловиробники припинили діяльність. Той період припав на активну фазу поширення в країні ключових тенденцій студійного руху, що значно вплинуло на зміну освітнього процесу на єдиній в країні кафедрі художнього скла. Питання студійного руху, як феномена українського сучасного мистецтва, залишається все ще недостатньо дослідженим, а кафедра художнього скла ЛНАМ належить до ключових осередків його розвитку.

До останніх наукових публікацій, які стосуються теми дослідження, належить праця Н. Бенях «Кафедра художнього скла у Львівській національній академії мистецтв: унікальний осередок сучасного склярства» [2], у якій розглянуто передумови виникнення професійної художньої освіти в галузі художнього скла у Львові та Галичині загалом, проаналізовано історію художнього скляного промислу і його вплив на розвиток сучасного осередку у Львові на базі ЛНАМ. Проблематики українського художнього скла, львівської школи та його провідних представників зокрема, торкаються роботи Ф. Черняка [9, 9], З. Чегусової [8], Л. Смакової [6], О. Федорука [7] та ін. У 2020 р. у рамках реалізації проєкту «Міжнародна резиденція European Glass Education» за підтримки УКФ підготовлено альбом «Кафедра художнього скла Львівської національної академії мистецтв» [4], у якому розкрито історичні аспекти діяльності, творчість ключових особистостей, пов'язаних із цим осередком, панораму проєктів, спрямованих на розвиток українського художнього скла та його популяризацію на міжнародній арені.

Художнє скло належить до найкоштовніших і технологічно найскладніших видів мистецтва. Метою статті є дослідження діяльності ключового вітчизняного осередку розвитку українського художнього склярства в освітньому, соціокультурному та міжнародному контексті. Важливо підкреслити, що в сьогоденних реаліях підтримка та продовження тисячолітніх традицій українського гутництва вимагає особливої уваги та значних зусиль і, насамперед, залежить від успішної роботи інституцій, зокрема кафедри художнього скла ЛНАМ.

Вклад основного матеріалу. Історія першої на той час в СРСР, і єдиної до сьогодні в Україні, кафедри художнього скла розпочинається зі створення 1961 р. невеликого експериментального відділу скла та пластмас у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (сьогодні ЛНАМ). Упродовж наступних двох років відділ реформований у кафедру, що розпочала повноцінну роботу з 1964 р. Першим завідувачем став Ф. Ткаченко, а згодом її очолювали А. Соболев, М. Тарнавський, Б. Галицький, А. Бокотей, С. Мартинюк, Б. Васильців, Ф. Черняк, О. Звір, а з 2018 р. – автор статті.

Метою роботи кафедри була підготовка фахівців із проєктування скляних виробів для достатньо розвиненої на той час склопромисловості України [9; 20]. Особливого значення для викладачів і студентів мав нещодавно відкритий склоцех Львівської кераміко-скульптурної фабрики. Уже в 1973 р. на кафедрі розпочинає роботу навчально-виробничу майстерню – гутна піч [2; 54]. Сюди потрапляють працювати такі досвідчені майстри-гутники як Я. Мацієвський, Я. Зима, М. Завадовський, В. Іванцов. Згодом

традиції українського гутництва продовжують А. Гоголь, В. Білоус, Д. Климків, В. Хохлов, В. Сокольський, Я. Горинь та ін. Окрім навчальних завдань, гутна піч кафедри художнього скла в радянський період працювала як невелике виробниче підприємство. Тут виготовлялась відмінна від фабричної продукція, проте, на противагу ЛЕКСФ, кабінет зразків зберігся в ідеальному стані разом із проєктною документацією і становить повноцінне джерело для окремого наукового дослідження.

Незважаючи на те, що кафедра створювалася радше для підготовки професійних дизайнерів склопродукції та декоративних проєктів у середовищі, вже з початком 1990-х рр. серед дипломних робіт з'являються студійні реалізації. Достатньо переглянути перелік назв робіт випускників кафедри, де майже до половини 1990-х рр. переважно зустрічаємо: «декоративні світильники», «вітраж на тему ...», «набір посуду», «гутні сувеніри» чи «ювілейні кубки», а в кращому випадку «тематична композиція з нагоди ...». З початком 1990-х з'являються поодинокі «об'ємно-просторова пластика», «виставковий вітраж», чи «декоративні вази виставкового характеру». Фактично це були перші спроби в навчальному процесі впровадити завдання зі студійної творчості, а не з проєктування виробів для промисловості. Серед найбільш помітних реалізацій того періоду – дипломні роботи О. Воронка «ТНЕ CULT» і О. Фурдіяки «Вовки» під керівництвом О. Звіра, які стали революційними та стимулювали творчі прагнення студентської молоді в напрямі вільного образотворення [2].

До кінця 2000-х рр. навчальний процес майже повністю переорієнтовується на підготовку художників студійної творчості, а перелік назв дипломних робіт (уже магістерських) складався майже виключно з декоративних чи об'ємно-просторових композицій «виставкового характеру». Цим терміном, що виник спонтанно в самому кафедральному середовищі, тоді окреслювалися творчі роботи, які за художніми особливостями відповідали творам студійного скла.

Водночас зі зміною підходів до виконання студентських семестрових і дипломних робіт, зазнало змін у напрямку поступового тяжіння до образотворчості програмно-методичне наповнення освітнього процесу. Проте, ці зміни мали й негативні наслідки. Упродовж останніх двох десятиліть відбулося налаштування апарату візуально-образного мислення на ідейне трактування поставлених завдань. Із часом у навчальних програмах підготовки фахівців на всіх освітніх рівнях значно зменшилася кількість завдань ужиткового характеру та зникла тема проєктування продукції для скловиробничих підприємств. Навіть таке «приземлене» завдання, як скляні прикраси, впродовж 2000 – 2010-х рр. часто виконувались не як потенційний ужитковий об'єкт, а концептуальний твір мистецтва вагою у декілька кілограм. Зміни були настільки радикальні, хоча й відбулись цілком еволюційним шляхом, що класичні «набір посуду» чи «ваза для квітів» взагалі випали з навчальної програми. Як результат, у 2009-2011 рр. за час роботи скловиробничого підприємства «Компанія "Галицьке скло"» не вдалося знайти серед випускників ЛНАМ та працевлаштувати дизайнера для виконання нової колекції гутних виробів.

Основним стимулятором цих змін, безперечно, став один із найбільших у світі Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові, що проходить щороку (з 1989 р.). «Через симпозіуми львівські художники скла вийшли на простір модерного мислення» [6; 115]. Майстерні кафедри стали базою для виконання творчих робіт студентів у рамках симпозіумів 1992-2010 рр., а з 2013 р. – основною платформою для роботи іноземних учасників. У студентських міні-симпозіумах брали участь групи молодих митців з Угорщини, Латвії, Литви, Білорусі, Польщі, Франції, Словаччини та України. Свої твори учасники представляли поряд із професійними художниками на фінальній експозиції в Національному музеї у Львові. Сотні художників з усіх куточків світу, що брали участь у львівських форумах, стали для українських митців носіями студійних концепцій та амбасадорами національних шкіл художнього склярства. На їх творчості виховувалися покоління студентів ЛНАМ.

Недвозначного впливу на появу образотворчих рішень у навчальних реалізаціях мала також педагогічна діяльність послідовників студійного руху, зокрема А. Бокотєя, який у 1988 р. розпочав роботу на посаді доцента в ЛДПДМ. Активна робота групи художників-практиків і, водночас, викладачів, серед яких такі відомі постаті, як Ф. Черняк, Р. Петрук, О. Звір, А. Петровський, О. Принада, О. Шевченко та ін., безпосередньо впливала на кшталтування стильових характеристик української школи художнього скла. При цьому варто підкреслити, що студійна творчість розвивається виключно в руслі професійного мистецтва. Отож, безпосереднім чином її формує єдина в Україні платформа вищої освіти з підготовки художників-склярів – кафедра художнього скла Львівської національної академії мистецтв.

Сьогодні на кафедрі ведеться підготовка здобувачів вищої освіти на трьох освітніх рівнях: бакалавр, магістр, доктор мистецтва. Основна мета освітніх програм – формування творчої особистості, художника-професіонала, здатного реалізувати мистецькі твори з художнього скла та працювати в інших напрямках образотворчого та декоративного мистецтва. Серед ключових цілей – формування навичок, потрібних для виконання авторських творів і проєктів виробів із художнього скла; розвиток компетентностей, необхідних для креативної творчості, організаційно-мистецької, наукової та освітньої діяльності в Україні та за її

межами; високий рівень мистецької підготовки з фундаментальних дисциплін – рисунку, живопису та скульптури, що дозволяє забезпечити можливість випускникам працювати з різними медіа творчого переказу.

Освітній процес забезпечують висококваліфіковані педагоги: проф. А. Бокотей, доц. М. Лосик, доц. О. Звір, доц. М. Бокотей, канд. мистецтвознавства О. Якімова, старші викладачі О. Принада, О. Шевченко, А. Петровський, О. Іванишин, М. Молчан, викладачі А. Солецький, М. Шафран, Л. Смакова. Оволодіння знаннями та навичками із фахових дисциплін у галузі художнього скла забезпечується комплексом практичних освітніх компонент, які реалізуються на базі якісно обладнаних майстерень: гутна піч, холодної обробки, термічного формування, вітража та розпису, технології скла, допоміжних матеріалів. Робота навчальних майстерень забезпечується їх керівниками: Ю. Угрином, Б. Левків, Р. Якубовичем, Л. Литвин, Л. Сікачем, І. Мацієвським. На кафедрі нещодавно створені скульптурна майстерня та рисункова зала, а викладання цих дисциплін і живопису забезпечується викладачами кафедри.

Після опанування базових знань і навичок упродовж перших двох років слухачам пропонується обрати неформальну спеціалізацію: студійне скло або ужиткове скло. Для цього сформовані два вибіркові блоки освітніх компонент. Важливого значення приділяється опануванню слухачами інструментів сучасних цифрових технологій і вміння презентації творчого доробку та підготовці до діяльності на мистецькому ринку, зокрема міжнародному. Вибір індивідуальної траєкторії доповнюється широким спектром дисциплін інших освітніх програм і програм-майнор в значному обсязі. Водночас власний курс-майнор пропонується для студентів інших освітніх програм, які бажають освоїти другу спеціалізацію.

Унікальність програми підсилюється розбудованою мережею міжнародних контактів із ключовими інституціями розвитку світового студійного склярства. Широка система постійних позанавчальних заходів є базою для набуття слухачами м'яких навичок, розвиває самостійність та адаптованість до вимог сьогоденного ринку креативних індустрій. Упродовж десятиліть колектив кафедри утримує постійні контакти з художниками-склярами світу, долучається до організації міжнародних симпозіумів і виставок, зустрічей зі студентами, лекцій, майстер-класів за участю найвідоміших митців. До найважливіших інструментів впливу на навчання, викладання, дослідження та творче зростання учасників освітнього процесу має реалізація ряду міжнародних платформ: Міжнародні симпозіуми гутного скла у Львові (1989-2022, за участю 270 художників із 36 країн); міжнародні конференції художників-склярів у м. Нінбо, Китай (2017, 2018, за участю 26 художників із 18 країн); Міжнародна резиденція «European Glass Education» (2021, за участю педагогів і студентів із 6 країн); онлайн-дискусія «Традиційна технологія + () = мій твір» на запрошення Національної академії мистецтв (Ганчжоу, Китай, 2021 р.) із партнерами з Польщі (Академія ім. Е.Гепперта, м. Вроцлав), Латвії (Латвійська академія мистецтв), Туреччини (Університет Анадолу), Словаччини (Братиславська академія мистецтв), Китаю (Національна академія мистецтв, м. Гуанчжоу), Естонії (Естонська академія мистецтв), США (Університет Альфред); інші проекти, які організовує кафедра у співпраці з Музеєм скла у Львові та НАМ України. Упродовж 2017-2019 рр. слухачі та викладачі кафедри брали участь у організації персональних і групових виставок світозаних художників-склярів (Я. Зорічак, Франція; Р. Крюкас, І. Стульгайте, Литва; А. Мункевіца, Латвія; І. Ліль, Естонія; Л. Гоздек, Польща) у Музеї скла у Львові, Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (м. Київ), Національному музеї у Львові ім. Андрія Шептицького та ін.

Завдяки 35-літній діяльності міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові вдалося сформувати постійні контакти з навчальними закладами багатьох країн. Це, водночас, дозволило сформувати методичне наповнення освітнього процесу з урахуванням найактуальніших тенденцій в художньому склі. У рамках симпозіумів у 2016 та 2019 рр. відбувалися міжнародні науково-практичні конференції, на яких надзвичайно пізнавальний характер мали доповіді професорів та завідувачів кафедр художнього скла різних закладів вищої освіти: Університет Альфред, США (А. Пауерс, Дж. Роннер), Ризька академія мистецтв, Латвія (І. Аудере, А. Мункевіца), Вільнюська академія мистецтв, Литва (П. Райніс, І. Стульгайте), Університет Анадолу, Туреччина (Е. Кула, У. Акбей), Естонська академія мистецтв, Естонія (М. Сааре, П. Рудаш), Школа мистецтв і дизайну Університету Аальто, Фінляндія (К. Накада), Азербайджанської академії мистецтв (А. Зекієв) [1].

У 2023 р. викладачі та студенти брали участь разом із десятками художників із різних країн у Х Міжнародному фестивалі скла в Люксембурзі та Міжнародному симпозіумі «Ченгене Скеле» в Болгарії. Тут студенти навіть мали змогу власноруч спробувати працювати біля гутної печі, в час відсутності кафедральної. У квітні 2024 р. група викладачів і студентів взяла участь у Міжнародному студентському симпозіумі художнього скла «Новоград 24» у Словаччині за участю колег із Румунії, Польщі, Угорщини та Словаччини. Тут була нагода працювати в межах промислового виробництва над створенням проектів тиражного посуду на заводі «R-Glass».

Формування творчої особистості студента в мистецьких освітніх закладах упродовж історії

обумовлене в більшій мірі самим середовищем, а не аудиторним навчальним процесом. Це, передусім, його спілкування з колегами-студентами, педагогами, учасниками мистецького життя поза навчальним закладом, розвиток знань з інших дисциплін культурної сфери тощо. Набуття соціальних компетенцій студента творчих спеціальностей узалежене насамперед від активності соціокультурного середовища, його безпосередньої участі у виставках, пленерах, симпозіумах, резиденціях, конференціях, концертах, виставах, низці подібних заходів, якими насичене культурне життя міста, країни, світу.

Цільово випусник переважної більшості освітніх програм у рамках мистецьких спеціальностей – митець, сформована особистість, до чийої мети не обов'язково належатиме працевлаштування. Тут, власне, варто звернутися до ключової мети, квінтесенції мистецької освіти – формування творчої особистості, мистецького індивідууму, виразної фігури на зоряному небі вітчизняної культури. Провідний український мистецтвознавець, проф. О. Голубець підкреслює, що пріоритетною кінцевою метою сучасного навчального процесу є «підготовка яскравої, неповторної творчої особистості, яка сьогодні є поцінованою у світі та отримує шанс на успіх у глобальних образотворчих змаганнях» [3; 99].

В останні роки відбувся ряд надзвичайно важливих для освітнього процесу змін: повністю реформована програма освітнього рівня «Магістр», де робота над кваліфікаційною роботою ведеться упродовж півтора року. При цьому сама магістерська робота – комплексне дослідження обраної теми, яке в фінальній версії включає рисунок, живопис, скульптуру, наукове обґрунтування, презентаційну складову та роботу з художнього скла.

Переформатування освітньої програми має ключове значення для якісної підготовки фахівців освітнього рівня «Магістр» у відповідності до сучасних вимог європейської освітньої системи. Таким чином сформована навчальна програма сприятиме ґрунтовнішій підготовці слухачів до навчання на наступному науковому чи науково-творчому рівні освіти. До речі, у вересні 2023 р. у рамках Всеукраїнської мистецької акції «Мистецтво молодих» комплексна магістерська робота випускниці А. Ковальчук високо оцінена журі та нагороджена Срібною медаллю Національної академії мистецтв України.

Завдяки зусиллям колективу кафедри, збереженню та підтримці традицій і багаторічній діяльності з метою розвитку українського склярства, у 2023 р. вдалося акредитувати бакалаврську освітню програму зі зразковими оцінками «А» за трьома критеріями, а на початку цього року – магістерську, з таким самим результатом – три зразкові «А». Це єдині дві освітні програми в Україні, які мають таку високу оцінку на спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Нині перед колективом кафедри стоїть надзвичайно важливе завдання – відновити роботу майстерні «Гутна піч», яка становить основу десятиліть роботи кафедри. Ще в період карантинних обмежень піч була законсервована, а з огляду на захмарні витрати на споживання газу до сьогодні не продовжила роботи. Це суттєво ускладнило виконання семестрових робіт, перенісши навантаження на інші майстерні, які не були готові до роботи майже 70-ти студентів одночасно.

Сьогодні проводиться повна реконструкція майстерні завдяки підтримці іноземних митців і українських доброчинців. У грудні-січні за спільної ініціативи ЗРНМЦ НАМ України, Асоціації ремесел ім. Дж. Ренвіка та Американської асоціація сучасного художнього скла, аукціонний дім Раго (США) провів доброчинну акцію «Незламна Україна» (Unbreakable Ukraine), скеровану на підтримку українських художників-склярів. В аукціоні брали участь роботи українських митців, а виручена сума становила понад 16 тис. доларів США. У рамках проєкту відбувся ряд зустрічей з колекціонерами, презентації про українське художнє скло, онлайн-конференції та відео-покази для американської спільноти поціновувачів мистецтва. Цей масштабний доброчинний захід переріс у наступний проєкт, на цей раз за участю міжнародного товариства художників-склярів. З ініціативи відомого нідерландського художника П. Бремерса тринадцять робіт світозваних митців: С. Лінн, Т. Тейт, Л. Боядьєв, М. Ашенбрєннер, М. Яніс (США), М. Бєхренс, В. Грєтенс (Німеччина), Ф. Болдвін і М. Гугінсберг (Великобританія), Я. Валєнтинович (Данія), З. Лєготський (Чехія), Х. Гомєз (Іспанія) були передані дому «Раго», а отримані з аукціону кошти скеровані на придбання нової електричної гутної печі словенського виробника, яка вже сьогодні стоїть у майстерні кафедри художнього скла ЛНАМ.

У Західній Європі спостерігається загальна тенденція заміни технологічного процесу на використання електричних печей замість газових. Це, в свою чергу, створює певні труднощі, пов'язані з доставкою сировини для скломаси, але значно зменшує витрати на енергоносії та підвищує якість матеріалів. Планується, що оновлена гутна майстерня розпочне роботу з моментом стабілізації постачання електроенергії, а черговий XIII Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові проходитиме в жовтні 2025 р. в найсучасніших технологічних умовах.

Ще один факт безпрецедентної підтримки українського художнього скла реалізується завдяки найвідомішому в світі освітньому Центру скла Пілчак (США). Переможець конкурсу на Премію

професора Андрія Бокотей для молодих художників-склярів 2022-2023 рр., старший викладач кафедри художнього скла ЛНАМ О. Іванишин взяв участь у півторарічній резиденції (Emerging Artists in Residence) в Центрі та отримав стипендію в розмірі 2.000 дол. США. Таку ж нагороду американські колеги погодилися організувати для переможця наступної премії в жовтні 2025 р.

До актуальних викликів функціонування національної школи художнього склярства належить сьогодні одна важлива проблема, яка стосується загалом майбутнього гутного скла та відсутності у більшій частині Східної Європи бази для підготовки наступних поколінь майстрів-гутників. В умовах кафедри питання впровадження освітньої програми, скерованої на оволодіння майстерністю складува, не є актуальним, оскільки це радше рівень фахової передвищої освіти. Та й досі не було технічної можливості в умовах кафедри забезпечити відповідну кількість годин практичного навчання, а виховання кваліфікованого майстра-склодува вимагає надзвичайно тривалої інтенсивної підготовки. Проте ця перспектива вимагатиме ґрунтовного та конструктивного діалогу вже в найближчий час і створення чи то окремої освітньої програми, чи групи дисциплін у рамках існуючих стане на порядку денному.

До не менш важливих викликів належить внесення у найближчій перспективі до навчальних планів усіх освітніх рівнів дисциплін, скерованих на освоєння знань у площині актуальних мистецьких практик (перфоманс, інсталяція, медіа-арт тощо) з використанням художнього скла; впровадження завдань з обробки оптичного скла, декорування виробів методом гравіювання, термічного формування у техніці пат-де-вер та ін., а також пристосування до цих технік матеріально-технічного забезпечення існуючих на кафедрі майстерень. Парадоксально, але в переважній більшості навчальних закладів Європи саме цим технікам обробки приділяється основна увага, тоді як гута – майже недосяжна мрія кожного практикуючого студента. Якщо ще не так давно на кафедрі техніка термічного формування залежала від наявності муфельних печей, то сьогодні, в проблемні часи відсутності можливості виконання семестрових робіт на гутній печі, цей спосіб обробки став єдиним шляхом, який дозволяє студентам бути дотичними до роботи зі склом у гарячому стані.

Висновки. Характерні особливості національних, чи радше регіональних шкіл художнього скла чітко вирізняються на мистецькій мапі світу. На різнобарвному тлі європейських тенденцій українське художнє скло в сукупності тяжіє до образотворчих рішень і технологічних експериментів. Підвалини цього спектру закладав піонер українського студійного руху А. Бокотей, у чийй творчості вже з початку 1970-х рр. домінує пошук образу та ідеї, прагнення до технологічних новацій, зосередженість на передачі тематичного сюжету пластичними засобами. «Андрій Бокотей є творцем нового львівського гутництва, яке вирізняється зміщенням акценту з утилітарності на авторський підхід до вирішення творчих завдань» [6; 121]. Саме ці тенденції сьогодні превалюють у переважній більшості робіт студентів і випускників кафедри художнього скла ЛНАМ, що прослідковується за результатами ряду мистецьких проєктів, зокрема виставок у програмі міжнародних симпозіумів гутного скла, щорічного конкурсу на Премію А. Бокотей для молодих художників-склярів, а також семестрових і дипломних переглядів.

Ще лише кілька років тому ми продовжували стверджувати, що студійний рух став новим феноменом у світовому декоративному мистецтві. Поза сумнівом, наступне десятиліття наукових досліджень буде присвячене новому феномену художнього склярства, який не міститься у рамках класичного розуміння засад студійності й у найближчій перспективі сформується як самостійне поняття мистецтвознавчого дискурсу. Відтепер матеріал перестав визначати видові характеристики авторського твору, переводячи на передній план ідейність, образність і концептуальне начало, а інструментами художньої експресії стають перформенс, інсталяція, різноманітні мультимедіа. При цьому з міжнародного досвіду бачимо, що автори цих творів продовжують позиціонувати себе як художники-склярі.

Список використаної літератури

1. Бенях Н. Виклики та перспективи розвитку світового студійного скла: за результатами Міжнародної науково-практичної конференції-презентації «Світове студійне скло. Традиція та експеримент». *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2019. Вип. 42. С. 17-20. DOI: 10.37131/2524-0943-2019-42-03
2. Бенях Н. Кафедра художнього скла у Львівській національній академії мистецтв: унікальний осередок сучасного склярства. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2019. Вип. № 41. С. 53-56. DOI: 10.37131/2524-0943-2019-41-04
3. Голубець О. Мистецтво та часові дисонанси. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists* : спец. вип. до I Міжнародної резиденції European Glass Education. Львів : ЗРНМЦ НАМ України, 2020. С. 96-99
4. Кафедра художнього скла Львівської національної академії мистецтв : альбом / ЛНАМ. Львів, 2020. 74 с.
5. Кафедра художнього скла Львівської національної академії мистецтв : офіційна сторінка. URL: <https://www.lnam.edu.ua/uk/glass/about.html>.

6. Смакова Л. Світильники Андрія Бокотея (у співаторстві) в інтер'єрах громадських споруд 1970-1980-х рр.: перші творчі експерименти зі склом. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2023. Вип. 51. С. 121-133. DOI: 10.37131/2524-0943-2023-51-12
7. Федорук О. Маєстро художнього скла Андрій Бокотей. Київ : Либідь, 2008. 320 с.
8. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. 556 с.
9. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття. Львів, 2006. 164 с.
10. Черняк Ф. Династія майстрів-склодувів Львова (1962-2008 рр. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2008. Вип. № 19. С. 333-338.

References

1. Beniakh N. Vyklyky ta perspektyvy rozvytku svitovoho studiinoho skla: za rezultatamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii-prezentatsii «Svitove studiine sklo. Tradytsiia ta eksperyment». *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2019. Nr. 42. P. 17-20. DOI: 10.37131/2524-0943-2019-42-03
2. Beniakh N. Kafedra khudozhnoho skla u Lvivskii natsionalnii akademii mystetstv: unikalnyi osередok suchasnoho skliarstva. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Lviv : LNAM, 2019. Nr. № 41. P. 53-56. DOI: 10.37131/2524-0943-2019-41-04
3. Holubets O. Mystetstvo ta chasovi dysonansy. 7 UA: Seven Ukrainian Artists : spetsialnyi vypusk do I Mizhnarodnoi rezydentsii European Glass Education. Lviv : ZRNMTs NAM Ukrainy, 2020. P. 96-99
4. Kafedra khudozhnoho skla Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv : album / LNAM. Lviv, 2020. 74 p.
5. Kafedra khudozhnoho skla Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv : official webpage. URL: <https://www.lnam.edu.ua/uk/glass/about.html>
6. Smakova L. Svitylnyky Andriia Bokoteia (u spivatorstvi) v interierakh hromadskykh sporud 1970-1980-kh rr.: pershi tvorchi eksperymenty zi sklom. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 2023. Nr. 51. P. 121-133. DOI: 10.37131/2524-0943-2023-51-12
7. Fedoruk O. Maestro khudozhnoho skla Andrii Bokotei. Kyiv : Lybid, 2008. 320 p.
8. Chehusova Z. Profesiine dekoratyvne mystetstvo Ukrainy doby hlobalizatsii : monohrafiia. Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl'skoho NAN Ukrainy, 2023. 556 p.
9. Cherniak F. Lvivske hutne sklo druhoi polovyny KhKh stolittia. Lviv, 2006. 164 p.
10. Cherniak F. Dynastiia maistriv-skloduviv Lvova (1962-2008 rr. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Lviv : LNAM, 2008. Nr 19. P. 333-338.

UDC 7'06:748:378

THE GLASS ART DEPARTMENT OF THE LVIV NATIONAL ACADEMY OF ARTS: HISTORY OF DEVELOPMENT, PRESENT, AND PROSPECTS (TO THE 60-TH ANNIVERSARY OF ITS FOUNDATION)

Bokotey Mykhaylo – PhD, Associate Professor, Correspondent
Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Glass Art Department,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The article aims to study the activities of the key center for developing Ukrainian glass art in the educational, socio-cultural, and international context. It is important to emphasize that in today's realities, maintaining and continuing the millennial traditions of Ukrainian glassmaking requires special attention and considerable effort. It depends primarily on the successful work of institutions, in particular, the Glass Art Department of the Lviv National Academy of Arts.

Research methods. The methodology of the work has a complex character. It is based on a combination of the foundations of cultural, historical-typological, etymological, and art history research, making it possible to identify the national specifics of Ukrainian glass art in the international context.

Results. This year marks the sixtieth anniversary of the foundation of Ukraine's only higher education platform to train glass artists – the Glass Art Department at the Lviv National Academy of Arts. The article deals with the history of the department's foundation and the key factors that influenced its development. The article traces the change in the direction of educational activities due to the spread of the international studio glass movement and the active participation of artists and teachers associated with the department. The International Blown Glass Symposium in Lviv, held in full at the department's production facility since 2013, was essential to the center's development. The article focuses on the department's current state and the projects the team implements to support and continue the millennial traditions of Ukrainian glassblowing.

Novelty. The article is part of a comprehensive study of Ukrainian studio glass in the global context of international art practices.

The practical significance. The Glass Art Department of the Lviv National Academy of Arts is the key institution that influences the development of Ukrainian glass art and continues its millennial traditions.

Key words: glass art, higher art education, international studio glass movement, Ukrainian glassmaking.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

УДК 78.481; 78.2У; 78.482; 78.27

**ДІЯЛЬНІСТЬ ГІТАРИСТІВ – ВИПУСКНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ім.
М. В. ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА****Антон Сопіга** – аспірант кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів, Україна

<https://orcid.org/0009-0002-9474-6892><https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.871>

irant2007@ukr.net

Розглядається діяльність найпоказовіших випускників класів гри на гітарі Георгія Казакова і Вікторії Сидоренко. При вивченні творчих біографій у хронологічній послідовності виокремлено персоналії їх випускників, систематизовано аспекти діяльності, підсумовано внесок у розвиток львівського та загальноукраїнського гітарного академічного мистецтва. Окреслено перспективність розвитку гітарного мистецтва Львова як базисної основи процесу академізації гітарного виконавства і композиторської практики. Охарактеризовано напрями роботи В. Сидоренко як виконавиці, суспільно-музичної діячки, педагогині та першої ґрунтовної науковиці Львова в сфері гітарного мистецтва.

Ключові слова: клас гри на гітарі, гітаристи, львівські педагоги, концертно-виконавська практика, композиторська творчість, конкурси, міжнародна музична діяльність.

Постановка проблеми. Академічне гітарне мистецтво Львова є важливою складовою української інструментальної творчості. Утім, комплексні досягнення гітаристів-вихованців ЛНМА ім. М. Лисенка залишаються поза увагою дослідників. Існування цієї прогалини спонукає до її заповнення шляхом здійснення серії окремих досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, опублікованої літератури щодо творчих портретів львівських гітаристів поки ще існує обмаль. Про основні здобутки Вікторії Сидоренко та окремих випускників її класу знаходимо інформацію у виданнях «Енциклопедія Сучасної України» [1] та «Ілюстрованому біографічному енциклопедичному словнику» [2]. Інформацію про випускників класу Г. Казакова почерпнуто з матеріалів його особової справи в архіві ЛНМА ім. М. Лисенка [4]. Про випускників класу В. Сидоренко – з різноманітних інтернет-джерел: [1]; [5]; [7]; [8]; [9]. Про стилістику творів А. Андрушка висвітлено в праці В. Сидоренко [6], про педагогічний стиль педагога з композиції М. Лемішка – в праці В. Завісько [3].

Метою статті є дослідження аспектів діяльності найпоказовіших гітаристів, що навчалися у класах провідних педагогів ЛНМА ім. М. Лисенка, проф. Георгія Казакова і доц. Вікторії Сидоренко та доведення значимості їх здобутків у розвитку українського академічного гітарного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. На зразок навчальних закладів Києва та Харкова, як базисних у процесі академізації народно-інструментального виконавства, класи народних інструментів у Львівській державній консерваторії відкрито 1946 р. одночасно із заснуванням під керівництвом проф. Дмитра Лекгера відділу оркестрового факультету. В перелік інструментів щойно відкритого відділу, насамперед, було включено клас гри на бандурі, який поряд із баяном відразу, щодо учнівського складу, став одним із найчисельніших, а клас іншого з провідних сьогодні народних інструментів – гри на цимбалах впроваджено лише на початку 1960-х рр. Було вирішено, що крім гри на спеціальному народному інструменті здобувачі вищої освіти повинні оволодівати грою на одному зі споріднених. Першим керівником класів народних інструментів став випускник Київської консерваторії, домрист і педагог Георгій Миколайович Казаков. Виявляючи здібності мультиінструменталіста, він узяв на себе обов'язки викладання кількох фахових дисциплін – баяна, домри і гітари.

Повний комплекс фахових дисциплін включав диригування оркестром народних інструментів, гру в оркестрі та камерному ансамблі, інструментознавство та інструментовку, читання та аналіз партитур, вивчення народної музичної творчості. Поряд із вивченням цих дисциплін, відбувалися педагогічна та концертно-виконавська практика. Показовим у період становлення роботи відділу стало створення перших розробок із вивчення історії виконавства на народних інструментах та методичних засад виконання творів на народних інструментах, які серед перших розробляли Г. Казаков (для домри) і Д. Оберюхтін (для баяну).

Охоплення в час становлення відділу найширшого спектру навчальних дисциплін та практичних занять, а також розширення і нерідко створення педагогами консерваторії нового необхідного навчально-виконавського репертуару засвідчили високий рівень організації отримання учнями професійної фахової освіти та становлення найважливішого в Західній Україні осередку академічного народно-інструментального виконавства. 1962 р. відділ реорганізовано в кафедру народних інструментів, яку очолив один із найвідоміших на той час українських композиторів, диригент

симфонічного оркестру радіо, оперної студії і філармонії Харкова, автор великої кількості різножанрових творів, педагог Ісидор Вимер. Як очільник кафедри, Вимер значну увагу приділяв зокрема й розбудові класу гри на гітарі і всіляко заохочував до цього педагогів.

Випускники класу гітари з'явилися не відразу. Інформацію про перших із них знаходимо в особових справах педагогів з архіву Львівської державної консерваторії. З матеріалів архіву з'ясовано, що першого і єдиного з них (прізвище не вказано) випущено лише 1953 р. (клас Г. Казакова) [4; 188], після чого гітаристи тривалий час у консерваторії не навчались. Систематично, по одному випускнику один раз на три роки з класу професора гітаристи почали випускатись від 1970 року. Від того часу і до 1992 р., тобто року утворення Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка, всіх разом їх було семеро.

Серед цих перших випускників виділяється Валерій Петренко (1937 р. нар.), що закінчив навчання в Львівській державній консерваторії 1973 р. (клас Г. Казакова). Цього ж року Петренко дав свій перший сольний концерт у Києві в Колонній залі ім. М. Лисенка і розпочав виконавську кар'єру, виступивши з сольними програмами впродовж наступних років у понад 30-ти країнах світу. Скрупульозно відточений виконавський стиль В. Петренка сприяв запрошенню супроводжувати концерти найвидатніших співаків його сучасності, серед яких – Анатолій Солов'яненко, Костянтин Огневий, Юрій Гуляєв, Микола Кондратюк. Як композитор, В. Петренко писав власні твори і здійснював переклади класичних творів для гітари, багатьох з яких став першим виконавцем: «Місячна соната» Л. ван Бетховена, Друга «Угорська рапсодія» Ф. Ліста, Каприси Н. Паганіні тощо. У виконавському репертуарі гітариста відзначаються як еталонні його інтерпретації творів світової гітарної класики – «Іспанської серенади» Хоакіна Малатса, п'єс Франсіско Таррегі і Наполеона Коста. Педагогічну діяльність провадив упродовж 1970-х рр. у Київському музичному училищі ім. Р. Глієра. 1997 р. створив і був у числі виконавців концертних програм «Театр гітари Валерія Петренка», входив до складу суддівського журі Всеукраїнських та міжнародних конкурсів гітаристів. Його імені присвячено міжнародний фестиваль у Японії «Гітара світу». 1999 р. за видатні заслуги в розвитку українського гітарного мистецтва В. Петренко отримав звання Народного артиста України [5; 4].

До найяскравіших учнів класу Казакова пізніших років належать гітаристи, педагоги і композитори Віктор Мішенін (працює викладачем-методистом Волинського фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. Стравінського), Сергій Гурін (здійснює активну концертну діяльність в Україні та Європі, працює викладачем вищої категорії відділу музичного мистецтва естради Львівського музичного фахового коледжу ім. С. Людкевича). В цьому колі згадаймо й перспективного виконавця Юрія Стецюка, на якого професор покладав великі надії. Та, на превеликий жаль, все склалось інакше. Після закінчення навчання Стецюк створив чимало завершених композицій для гітари та, після смерті Казакова переїхавши до Москви, залишився в ворожій українцям російській і сьогодні постає презентантом російського гітарного мистецтва. Своєрідну зраду учня професор пережив би болісно, оскільки завжди плекав у своїх вихованнях патріотичні почуття відданості українському музичному мистецтву. За відверті проукраїнські погляди та служіння українській музиці (Казаков завжди популяризував твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, Р. Сімовича та інших кращих українських композиторів), він упродовж восьми років (1947-1955 рр.) відбував покарання в'язни однієї з російських тюрем.

Справжній розквіт гітарного мистецтва в середовищі вихованців Львова розпочався, коли 1983 році з Київського музичного училища ім. Р. Глієра до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка до класу гри на гітарі Г. Казакова приїхала навчатись В. Сидоренко. Саме в ній професор відразу розпізнав талановиту і безмежно захоплену своїм інструментом музикантку, що прагнула піднести львівське гітарне мистецтво до висот академічної розвиненості народних інструментів бандури, баяну і цимбалів. Після закінчення навчання в ЛДК (1988 р.) та розпочинання педагогічної праці в Львівському музичному училищі і одночасно в консерваторії, розпочався період стрімкого зрощення нею власних молодих талантів.

Становлення В. Сидоренко відбувалось у декількох напрямках, що дозволяє стверджувати про створення нею власної гітарної школи. Як виконавиця – вона виступила в багатьох концертах, де популяризувала кращі зразки української академічної музики для гітари. Як науковиці – їй належить створення понад десятка досліджень у царині українського гітарного мистецтва, випуску серії збірників «Твори українських композиторів для гітари» і навіть кінострічки «Гітара – моя любов». Зосереджуючись на наукових пошуках, В. Сидоренко виявила себе як перша дослідниця, що окрім надбань одного з перших професійних композиторів Західної України М. Вербицького – автора збірки «*Guitarre № 16*», пісень на теми галицьких народних пісень у супроводі гітари і посібника для початківців «Поученіє хітари», уперше розпочала дослідження сольної гітарної творчості сучасних львівських композиторів М. Скорика, В. Камінського та А. Андрушка [6].

У сфері гітарного мистецтва В. Сидоренко постає й як суспільно-музична діячка, що серед перших особливо активно долучилась до справи розширення міжнародних культурних взаємин України з зарубіжними країнами. Це, крім ряду проведених нею концертів (власних і своїх учнів), засвідчує її долучення до організації міжнародних конкурсів гітаристів, зокрема в Канаді, Німеччині, Австрії, Польщі, Великобританії, Іспанії, Бразилії та Венесуелі. Як педагогиня – зі свого класу вона випустила майже двадцять гітаристів, що, як і вона, виявляють себе в різних сферах гітарного мистецтва: здійснюють концертно-виконавську діяльність Україною та за кордоном, працюють педагогами в українських і зарубіжних музичних навчальних закладах, створюють композиції для гітари та розпочинають власні наукові дослідження. Завдяки наполегливій праці В. Сидоренко найбільш талановиті учні з її класу стали переможцями міжнародних конкурсів: Христина Говдиш у Брянську (1997 р.), Петро Брюхін, Юрій Курач, Олег Дворянин і Михайло Вігула в Відні (2002 р.); крім цього, усі вони, а також О. Семенишин стали лауреатами і дипломантами Всеукраїнського огляду юних талантів «Нові імена України» [2].

Важливою видається одна з особливостей виконавської діяльності учнів В. Сидоренко: презентуючи високу виконавську майстерність, окрім сольної концертної практики окремі з них об'єднуються в гітарні ансамблі (тріо, квартети) або в ансамблі зі скрипальми, баяністами, контрабасистами та іншими інструменталістами. В цьому контексті важливим постає те, що праця випускників під її керівництвом сприяла розвитку львівського гітарного ансамблевого виконавства. Створюючи цікаві програми, що охоплюють твори різних епох та стилів, виступи цих ансамблів незмінно стають винятково затребуваними в слухацьких аудиторіях різних рівнів підготовки від пересічних любителів гітарної музики до професіоналів.

У педагогічній праці В. Сидоренко відразу виділилась виняткова риса – вона вміла розгледіти в своїх вихованцях не лише їх беззаперечні виконавські таланти, ерудицію і прагнення досконалого володіння інструментом, але й композиторські обдарування, які особливо підтримувала. Саме завдяки порадам талановитої і невгамовної в творчих пошуках гітаристки окремі з її студентів, окрім навчання в класі гри на гітарі паралельно брали систематичні уроки композиції у провідних львівських педагогів, або й здобували другу вищу освіту як композитори. Зокрема, здобуваючи освіту композитора, в класі М. Скорика навчався А. Андрушко. Виділяється й ряд інших її випускників, що виявляли композиторський хист: факультативно уроки композиції у В. Камінського брав Ю. Курач, в класі Б. Фроляк займався М. Вігула [1]. Виявляючи індивідуальну обдарованість, композиторський хист і прагнучи розширювати український гітарний сольний та ансамблевий репертуар, вони значно збагатили український репертуар для гітари. Крім цих випускників класу Сидоренко відзначимо В. Войтовича (працює викладачем гітари у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької) та автора представленого дослідження – А. Сопігу (старший викладач кафедри народних інструментів по класу гітари та в теперішній час – аспірант кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка), які в процесі виконавської діяльності активно долучаються не лише до розширення виконавського репертуару і вже створили значну кількість високопрофесійних перекладів та обробок творів українських і зарубіжних композиторів для ансамблів різного складу із залученням гітари, але й до створення літератури дидактичного спрямування.

Для окреслення спектру здобутків декількох найпоказовіших випускників-гітаристів ЛНМА ім. М. Лисенка спробуємо конкретизувати аспекти їх діяльності.

А. Андрушко в українському гітарному мистецтві перш за все відомий як виконавець і композитор. Як виходець із містечка Дубляни поблизу Львова, там навчався в музичній школі у класі А. Матвійцова, після чого вступив до Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича до класу В. Сидоренко. В інтерв'ю А. Андрушко відзначав: «Коли я почав вивчати музику, я не збирався стати композитором. Як більшість новачків, захоплювався гітарою і хотів бути «крутим хлопцем на сцені», яких ми щодня бачили по телевізору... Навчаючись і практикуючи, мені іноді вдавалось поєднувати деякі побудови звуків або акордових прогресій, які здавалися мені різними, оригінальними і цікавими. Я намагався зібрати ці фрагменти музики воедино, а іноді навіть вдавалось скласти, як я тоді вважав, цілісний музичний твір» [9]. Почувши ці юнацькі спроби, В. Сидоренко схвалила композиторські починання свого учня і порадила брати уроки композиції у тодішнього викладача училища (з композиції) і консерваторії (з гармонії) М. Лемішка. Маючи вроджений хист до творчості, Лемішко вже був автором ряду фортепіанних творів. Завжди сповнений оптимізму, він не приймав рутинного ставлення до роботи і завжди безпомилково розпізнавав у своїх вихованцях талант. На перший план він завжди висував творчий підхід і наголошував, що в навчанні необхідний «тісний взаємозв'язок між предметом, що вивчається, та спеціальністю учня. ... У навчанні слід

зацікавити предметом, тоді буде віддача» [3; 46-47]. Спираючись на подібну позицію, Лемішкови вдалось зростити в студента-гітариста музичного училища професійні якості композитора.

Ще під час навчання в музичному училищі Андрушко, презентуючи власні твори, став переможцем Всеукраїнського конкурсу «Нові імена України» (1999 р.). На їх створенні наполягала й педагог з фаху Сидоренко: «Для гітари не вистачає репертуару, а нові твори надзвичайно потрібні» [9].

Окрилений успіхом, Андрушко продовжив навчання з композиції у Львівській консерваторії в класі професора М. Скорика і під час студентських років став лауреатом міжнародного конкурсу «Gradus ad Parnasum». Далі на початку 2000-х років один за одним виходять його наступні твори: «Фантазія в гуцульському стилі», «Партита № 1» (видані американським видавництвом «Edition Orpheus»), Concerto Grosso для гітари з оркестром, Симфонічна Поема для двох гітар та оркестру, Дивертисмент, фольклорні ансамблеві твори – «Зозуля», Фантазія на тему української колядки «Чи дома, дома пан господар» [6; 135-136]. Його твори виконували львівські віртуози Михайло Вігула і Петро Брюхін, кращі європейські гітаристи Лео Вітошинський, Ремі Буше і Жерар Абітон [9].

Незважаючи на зростаючу популярність Андрушка як композитора і виконавця, він вирішив радикально змінити своє життєве амплуа і вступив на економічний факультет Львівського національного аграрного університету. 2008 року захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата економічних наук і в теперішній час працює в університеті «Львівська політехніка» на посаді доцента кафедри статистики і аналізу.

Незаперечним залишається факт багатогранної обдарованості Андрушка, його невгамовної спраги до різнобічної, можливо радикально протилежної самореалізації та сподівання на появу нових цікавих музичних творів для гітари – інструменту, з яким він не розлучається донині.

Серед інших яскравих випускників класу В. Сидоренко постає Юрій Курач, який навчався у неї і в Львівському державному музичному училищі ім. С. Людкевича (1996-2000 рр.), і в Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка (2000-2005 рр.), а після цього при академії проходив у її класі асистентуру-стажування.

Ще під час навчання в академії Ю. Курач розпочав активну концертну діяльність в Україні і за рубежом. Спочатку це були виступи як соліста в складі гітарного ансамблю «Акустичний проект три гітари» у складі студентів В. Сидоренко Юрія Курача, Вадима Войтовича і Антона Сопіги. Пізніше вирушив до Об'єднаних Арабських Еміратів, де кілька років давав концерти в складі дуету гітаристів та інших ансамблів. Повернувшись на Батьківщину, від 2013 р. працює старшим викладачем кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка, викладачем по класу гітари Оброшинської державної дитячої музичної школи та Львівської державної дитячої музичної школи ім. А. Кос-Анатольського [7]. Одночасно бере участь у фестивалях гітарної музики, в складі членів журі міжнародних та Всеукраїнських конкурсів, готує власних учнів до цих змагань і багато концертує [8].

Висновки Діяльність найпоказовіших випускників класів гри на гітарі Георгія Казакова (В. Петренка, В. Мішеніна, В. Сидоренко) і Вікторії Содоренко (А. Андрушка, Х. Говдиш, П. Брюхіна, Ю. Курача, О. Дворянина, М. Вігули, В. Войтовича, А. Сопіги) узагальнено в значенні їх внеску в розвиток львівської та загальноукраїнської академічної композиторської творчості, гітарного сольного та ансамблевого виконавства, наукової діяльності, поглиблення міжнаціональних контактів. Діяльність Сидоренко обґрунтовано як створювачки власної гітарної школи.

Перспективи подальшого дослідження полягають у продовженні вивчення аспектів діяльності інших випускників класу гітари ЛНМА імені М. В. Лисенка та їх творчості в парадигмі сучасних стильових тенденцій.

Список використаної літератури

1. Гамкало І. Д. Вігула Михайло Олександрович. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк [Електронне видання]. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL: <https://esu.com.ua>.
2. Гітаристи і композитори. Вікторія Леонідівна Сидоренко. *Ілюстрований біографічний енциклопедичний словник*. 2004. Т. 2: Л–С [Електронне видання]. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/sidorenko.htm>.
3. Завісько В. Грані особистості Михайла Лемішка. *Матеріали Ювілейної міжнар. наук.-практ. конф. «Кафедра теорії музики у Львівській національній музичній академії ім. М.В. Лисенка: історія, постаті, здобутки»*. Львів, 18 листоп., 2021 р. С. 46-50.
4. Казаков Г. М. *Особові справи професорсько-викладацького складу (звільненого)*. Архів ЛДМА. Опис 2 о/с. Т. 2: «К – Н». С. 186-198.
5. Курков А. Валерій Петренко. Гітара, легенди, особистість. *День*, 1998. № 135. С. 3-4.
6. Сидоренко В. Стилістика творів А. Андрушка для гітари соло. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука*. Харків : ХДУМ

ім. І. Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 128–136.

7. Юрій Курач. URL: <https://www.facebook.com/yuriy.kurach.3>.

8. Юрій Курач. *Відлуння Митуси. Всеукр. конкурс виконавців на народних інструментах*. URL: https://mytusa.at.ua/load/zhuri/zhuri_gitara/5-1-0-5.

9. Andriy Andrushko. URL: <https://andriyandrushko.musicaneo.com.ua>.

References

1. Hamkalo I. D. Vihula Mykhailo Oleksandrovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* / Redkol.: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, M.H. Zhelezniak [Elektronne vydannia]. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2005 [Gamkalo I. D. Mykhailo Oleksandrovych Vihula. *Encyclopedia of Modern Ukraine*] URL: <https://esu.com.ua> [in Ukrainian].

2. Hitarysty i kompozytory Viktoriia Leonidivna Sydorenko. *Iliustrovanyi bihrafichnyi entsyklopedychnyi slovnyk*. T. 2: L – S, 2004 [Guitarists and composers. Victoria Leonidivna Sydorenko. *Illustrated biographical encyclopedic dictionary*] URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/sidorenko.htm>. [in Ukrainian].

3. Zavisko V. Hrani osobystosti Mykhaila Lemishka. *Materialy Yuvileinoi mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Kafedra teorii muzyky u Lvivskii natsionalnii muzychnii akademii imeni M. V. Lysenka: istoriia, postati, zdobutky»*. [Zavisko V. Faces of Mykhailo Lemishko's personality. Materials of the Jubilee International Conference «Department of Music Theory at the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko: history, figures, achievements»] Lviv, 2021. P. 46-50 [in Ukrainian].

4. Kazakov H. M. Osobovi spravy profesorsko-vykladatskoho skladu (zvilnenoho). Arkhiv LDMA. Opys 2 o/s. T. 2: «K – N» [Kazakov G. M. Personal affairs of professors and teaching staff (dismissed). LDMA archive. Description 2 o/s. T. 2: K – N] P. 186-198.

5. Kurkov A. Valerii Petrenko. Hitara, lehendy, osobystist. *Hazeta «Den»*. [Kurkov A. Valery Petrenko. Guitar, legends, personality. *Den*, 1998 newspaper] № 135. S. 3-4 [in Ukrainian].

6. Sydorenko V. Stylistyka tvoriv A. Andrushka dlia hitary solo. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Hitara yak zvukovy obraz svitu: vykonavske mystetstvo ta nauka*. Kharkiv: KhDUM im. Kotliarevskoho. [Sydorenko V. Stylistics of works by A. Andrushko for solo guitar. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. The guitar as a sound image of the world: performance art and science]. Kharkiv. 2008. 23. P. 128–136 [in Ukrainian].

7. Yurii Kurach. URL: <https://www.facebook.com/yuriy.kurach.3> [in Ukrainian].

8. Yurii Kurach. *Vidlunnia Mytusi. Vseukrainskyi konkurs vykonavtsiv na narodnykh instrumentakh*. [Yurii Kurach. Echoes of Mitusa. All-Ukrainian competition of performers on folk instruments] URL: https://mytusa.at.ua/load/zhuri/zhuri_gitara/5-1-0-5 [in Ukrainian].

9. Andriy Andrushko. URL: <https://andriyandrushko.musicaneo.com.ua> [in Ukrainian].

UDC 78.481; 78.2У; 78.482; 78.27

ACTIVITIES OF GUITARISTS – GRADUATES OF THE LVIV NATIONAL MUSIC ACADEMY named after M. LYSENKO IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN GUITAR ART

Sopiga Anton – Postgraduate Student of the Department of Music History
Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv

The purpose of the article is to study aspects of the activities of the most outstanding guitarists who studied in the classes of leading teachers of the LNMA named after M. Lysenko, Professor Georgy Kazakov and Associate Professor Victoria Sydorenko, and to prove the significance of their achievements in the development of Ukrainian academic guitar art.

Research methods. To achieve the set goal, a number of research methods were used: historiographical to study the stage of formation of the guitar art in Lviv; analytical and systematizing in analyzing aspects of the activities of Lviv graduates as performers, composers, participants in chamber ensembles, winners of contests; biographical for studying the directions of obtaining professional education and the chronology of activities.

The results consist in systematizing the achievements of the most outstanding graduates of the guitar classes of Georgy Kazakov and Victoria Sydorenko, in deducing the value of their comprehensive contribution to the development of academic Lviv and all-Ukrainian composer creativity, guitar solo and ensemble performance, scientific activity, and international contacts.

The novelty lies in the first attempt to systematize the aspects of the activities of Lviv graduates to deduce the value of their contribution to the development of art.

The comprehensive activities of Victoria Sydorenko are substantiated as the creator of her own guitar school.

Practical significance. The materials and conclusions of the study can become the basis for further studying the achievements of the students of the LNMA named after M. Lysenko to establish a broader panorama of the development of guitar art in Lviv and Ukraine.

Key words: guitar class, guitarists, Lviv teachers, concert and performance practice, composer's work, contests, international musical activity.

Надійшла до редакції 12.11.2024 р.

**ЛАБОРАТОРІЯ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ЯК ЦЕНТР ОРГАНІЗАЦІЇ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Роман Дзвінка – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,
Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне
<https://orcid.org/0009-0008-5178-4307>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.872>
roman_dzvinka@ukr.net

Людмила Алієва – викладач кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,
Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне
<https://orcid.org/0009-0003-9968-3453>
luda_kuch@ukr.net

Висвітлено інформацію про історію становлення Лабораторії музичної етнографії кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти. Описано фонди Лабораторії, які вміщують майже 20 тис. аудіозразків народномузичних творів, понад 600 випускних дипломних робіт і таку ж кількість одиниць спеціалізованої літератури з етномузикознавства, колекцію етнографічних експонатів і технічне оснащення. Охарактеризовано основні завдання та найважливіші напрями роботи Лабораторії – проведення та координація фольклорних експедицій, організація презентацій студентських експедиційних матеріалів, формування бази для проходження навчальної практики, науково-методичне забезпечення профільних дисциплін спеціалізації «музичний фольклор».

Ключові слова: лабораторія музичної етнографії, фольклорні експедиції, записи музичного фольклору, дипломні роботи, фольклорні збірники, етномузикознавча література.

Постановка проблеми. Основою національної ідентичності кожного народу є його нематеріальна культурна спадщина, збереження якої, особливо в загрозливий час міжнародних воєн та конфліктів, є першочерговим завданням. Визначальною метою діяльності спеціалізації «музичний фольклор»¹ упродовж 45 років є збереження та реконструкція української традиційної музики як одного з важливих елементів етнокультурного надбання нашого народу.

Основними етапами у названому процесі є фіксація народномузичних творів, їх архівування (забезпечення належних умов зберігання), копіювання, аналіз та подальше наукове опрацювання (транскрибування) з метою використання для наступних етномузикознавчих досліджень, а також вивчення і реконструкція у сольному та гуртовому традиційному виконавстві. Провідну роль у цьому відіграє Лабораторія музичної етнографії, що стала осередком науково-пошукової, дослідницької та творчої діяльності викладачів і студентів спеціалізації «музичний фольклор». У фондах Лабораторії акумульовано численні записи вокальної та інструментальної народної музики, чимало фахової літератури з етномузикознавства і студентські роботи про традиційну музичну культуру, що мають вагоме значення у справі збереження національної самобутності українців, а тому потребують посиленої охорони.

Мета статті – висвітлити історію становлення та специфіку роботи Лабораторії музичної етнографії, зокрема складові фонду Лабораторії, основні завдання та ключові напрями її діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Лабораторія музичної етнографії, яка нині функціонує при нещодавно створеній кафедрі музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва РДГУ, не має чітко визначеного статуту, адже впродовж кількох десятиріч функціонує виключно на громадських засадах. Попри те, що положення про Лабораторію затверджено керівництвом закладу ще 2012 р., у структурі університету вона існує лише формально. Та, незважаючи на це, вона є важливим центром навчальної, творчої й науково-дослідної діяльності здобувачів вищої освіти та молодих науковців РДГУ.

Як навчальний кабінет Лабораторія музичної етнографії функціонує з 1979 р. Але якісно нового, професійного рівня її діяльність набула з 1997 р., перейнявши досвід роботи науково-дослідних Лабораторій музичної етнології ЛНМА ім. М.Лисенка та етномузикології НМАУ ім. П. Чайковського. Це пов'язано з утворенням на базі кафедри народного хорового співу кафедри музичного фольклору, концепція діяльності якої стала орієнтуватися на підготовку не лише фольклористів-виконавців, а й дослідників народної музики.

Із цього ж року на кафедрі за сумісництвом почав працювати професор ЛДМА ім. М. Лисенка Богдан Луканюк, який надав значну методичну допомогу колективу кафедри, зокрема й щодо організації роботи Лабораторії. З наступного, 1998 року, до штату співробітників кафедри приєднався випускник Львівської державної музичної академії Ю. Рибак, який впродовж 20 років (до 2018) на громадських засадах очолював Лабораторію музичної етнографії.

Робота цієї структури спрямована на поглиблене вивчення української народної музики, фіксацію традиційних вокальних та інструментальних зразків, архівування і документування матеріалів фольклорних експедицій та вдосконалення практики транскрибування народномузичних творів.

Згідно «Положення про лабораторію-музей музичної етнографії кафедри музичного фольклору», затвердженого Вченою радою РДГУ у 2012 р., основними завданнями Лабораторії є:

- забезпечення умов для проведення практичних занять та лабораторних робіт за курсами та спецкурсами навчального процесу напряму «музичне мистецтво»;
- забезпечення умов для оволодіння студентами вміннями та навичками дослідницької роботи та застосування набутих знань на практиці в процесі вивчення базових музично-фольклористичних дисциплін та написанні курсових, кваліфікаційних та магістерських робіт;
- забезпечення проведення етномузикознавчих досліджень викладачами, аспірантами та здобувачами вищої освіти;
- адаптація музично-фольклористичних методик та інших музикознавчих досліджень;
- проведення музично-фольклористичних (народознавчих) досліджень на запит адміністрації університету [7; 6].

Станом на грудень 2024 р. фонди Лабораторії музичної етнографії вміщують численний архів аудіозаписів традиційної вокальної та інструментальної музики (за приблизними підрахунками понад 20 тис. од.). Враховуючи таку кількість накопичених народномузичних зразків та супровідну етнографічну інформацію, Лабораторія може претендувати на роль одного з провідних осередків зберігання фольклорних музичних записів із теренів Західної України і, можливо, в цьому поступається лише ЛНМА ім. М. Лисенка. І це при тому, що такий цінний ресурс числиться за Лабораторією, що функціонує виключно на ентузіазмі і самовідданій праці її співробітників [10; 110].

Зберігаються у Лабораторії й відеоматеріали з фольклорних експедицій із записами автентичного виконання носіїв традиційної народномузичної культури та відеозаписи концертних програм творчих колективів і солістів-виконавців кафедри. Також на відео зафіксовано виступи учасників Всеукраїнського конкурсу «З народного джерела» (2001-2011 рр.) та регіонального конкурсу «Передзвін» (2012-2015 рр.). Загалом налічується 34 відеокасети та 35 компакт-дисків, загальним часом звучання понад 100 год.

Вагомим надбанням Лабораторії є фонд студентських наукових робіт, серед яких курсові з музично-етнографічної транскрипції, дипломні реферати, кваліфікаційні роботи на здобуття освітніх ступенів «бакалавр» та «магістр», загальною кількістю понад 600 од. За жанровою структурою роботи охоплюють усі календарні (зимовий, весняний, літній) та родинні (хрестильний, весільний і похоронний) обрядові цикли, а також сезонно-трудова фольклор, необрядова творчість та інструментальну традиційну культуру різних регіонів України та Підляшшя (Польща).

Особливо слід акцентувати увагу на одинадцяти студентських фольклорних збірниках, які на основі випускних робіт опубліковано окремими книгами з ґрунтовним аналітичним матеріалом, етнографічною інформацією, а окремі з них і з аудіо-супроводом на компакт-дисках (детальніше див. [2], [6], [9], [11], а також у хронологічному покажчику Каталогу студентських робіт лабораторії музичної етнографії [3]: №№ 46, 176, 224, 252, 394, 469, 474).

Відомості про студентські наукові роботи, що зберігаються в Лабораторії, висвітлено в кількох публікаціях у фахових виданнях: праці Н. Боярської «Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997–2007 рр.)» у науковому збірнику «Етномузика» (2007 р.) [1] та статті Ю. Рибак «Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету», опублікованій 2017 р. у Серії філологічної Вісника Львівського університету [10]. У 2021 р. доцентом кафедри музичного фольклору Р. Дзвінкою опубліковано «Каталог студентських робіт лабораторії музичної етнографії» [3].

Значущою складовою фонду Лабораторії є бібліотека спеціалізованої фахової літератури, до якої входять наукові та методичні праці професорсько-викладацького складу кафедри різних років, класичні видання з української музичної фольклористики і праці провідних збирачів та етномузикологів сучасності, презентовані переважно самими авторами або ж колегами з інших закладів України та близького зарубіжжя (понад 600 од.). Представлена у фондах Лабораторії фахова література складає основу науково-методичного забезпечення профільних дисциплін спеціалізації «Музичний фольклор», таких як «Вступ до спеціальності», «Фольклорне виконавство», «Музична фольклористика» та ін. Опубліковані педагогами кафедри музичного фольклору наукові праці є вагомим внеском у розвиток українського етномузикознавства.

Наявне в Лабораторії музичної етнографії й технічне обладнання для проведення фольклорних експедицій та опрацювання зафіксованих матеріалів – аудіомагнітофони, сучасні цифрові диктофони та комп'ютер.

У фольклорній світлиці (прилеглий до Лабораторії аудиторії) зберігаються експонати декоративно-ужиткового мистецтва, предмети сільського побуту українців та традиційні народні музичні інструменти (майже 50 од.). На жаль, із початком повномасштабного вторгнення більшість представлених експонатів були вимушено переміщені у безпечне місце, тому наразі фольклорна світлиця не функціонує.

На базі Лабораторії музичної етнографії здобувачі вищої освіти III курсу проходять навчальну (творчу) практику, під час якої залучаються до архівування й упорядкування фольклорних матеріалів та створення належних умов для їх зберігання. Практиканти опрацьовують фонди аудіо- та відеоматеріалів, знайомляться з бібліотекою спеціалізованої літератури та науково-творчим доробком викладачів кафедри, впорядковують архів студентських наукових робіт. За час проходження практики здобувачі вищої освіти отримують первинний досвід документування фольклорних матеріалів та їх систематизації на науковому рівні. Крім того, у практикантів виховуються риси самоорганізації та дисципліни в архівній діяльності. Кожен студент несе морально-етичну відповідальність за якість виконуваної роботи з усвідомленням її навчально-освітньої та наукової ваги [4; 9].

Основні види роботи під час проходження практики полягають в ознайомленні зі структурою Лабораторії, основними фондами та матеріальним забезпеченням, вивченні механізмів формування архіву, графоопрацюванні та архівуванні фольклорних матеріалів.

Навчальна (творча) практика тісно взаємопов'язана з низкою професійно-орієнтованих дисциплін навчального процесу: «Український музичний фольклор» (орієнтація в теорії фольклору, структуризація матеріалів за жанрово-типологічними ознаками), «Музично-етнографічна транскрипція» (архівне опрацювання народновокальних та інструментальних творів), «Методика науково-дослідної роботи» (складання бібліографічного опису та підготування наукових матеріалів до публікацій) тощо.

Важливою складовою діяльності Лабораторії музичної етнографії є організація, координація та проведення фольклорних експедицій, а також надання методичної й технічної допомоги здобувачам вищої освіти у проведенні індивідуальних збирацьких сеансів. У 1999 та 2001 рр. у рамках літньої фольклорної практики викладачами та здобувачами вищої освіти кафедри здійснено дві колективні експедиції: 1999 р. у Волинську область (район Шацьких озер), а 2001 року – в Рокитнівський район Рівненської обл. За результатами другої експедиційної поїздки 2002 р. колективом кафедри підготовлено та опубліковано фольклорний збірник «Народна музика північної Рокитнівщини» [8].

Із кінця 1990-х років при Лабораторії започатковано проведення презентацій студентських фольклорних матеріалів (традиційно щосередини). Кожен студент, починаючи з другого семестру I курсу, повинен здійснити індивідуальну експедицію (або ж взяти участь у колективній), переважно у рідну місцевість, а її результати продемонструвати перед колективом кафедри. Обов'язковими елементами презентації є історична довідка про досліджуваний населений пункт, відомості про інформантів, демонстрація аудіо- або відеоматеріалів і світлин та, за можливості, власне виконання одного-двох творів, записаних під час експедиційного сеансу.

Така форма роботи стимулює молодь до ретельної підготовки і якісного проведення експедицій, осмислення і початкового наукового аналізу зафіксованих матеріалів, а власноруч записані впродовж років навчання народномузичні твори та етнографічна інформація стають цінною джерельною базою для кваліфікаційних досліджень. Кращі здобувачі вищої освіти на основі власної збирацької науково-дослідницької роботи готують публікації, беруть участь у конференціях різного рівня, готують творчі проєкти тощо. Така цілеспрямована організація навчальної діяльності на кафедрі забезпечила місце науково-творчої роботи невід'ємною складовою навчального процесу.

Із 2019 року, після поширення пандемії COVID-19 і, як наслідок, переходом на дистанційну форму навчання, а пізніше – у зв'язку з повномасштабним вторгненням російських окупантів в Україну, презентації студентських фольклорних матеріалів на кілька років призупинено. Відновилися вони лише 2023 р., щоправда, внаслідок зменшення здобувацького контингенту, з меншою частотою – раз або двічі на місяць, проте з не менш цінними польовими фольклорними матеріалами.

У 2008-2010 роках при Лабораторії музичної етнографії колективом науково-педагогічних працівників та здобувачів вищої освіти кафедри реалізовано науковий проєкт за державним фінансуванням «Збереження реліктів народномузичної спадщини Полісся». За програмою проєкту, затвердженого Міністерством освіти і науки України, проведено масштабну науково-пошукову роботу на Рівненському Поліссі. Упродовж тривалого часу ведеться масштабна робота над комплексною науковою темою «Етномузична культура Західної України», яка у 2010 році закоординована в УкрІНТІ, що дозволяє проводити роботу на рівні загальнонаціонального реєстру та відповідно координувати наукові студії кафедри з провідними навчальними закладами та науковими установами України [4; 11].

Фонди Лабораторії широко використовуються у навчальному процесі та концертно-виконавській діяльності фольклорних гуртів і окремих виконавців кафедри. Усі здобувачі вищої освіти є учасниками

навчально-творчих колективів, в яких відбувається реконструкція записаних народномузичних творів. Разом із тим, здобувачі вищої освіти постійно беруть участь у мистецьких фестивалях і конкурсах, звітних концертах, проводять традиційні свята, здійснюють аудіо- та відеозаписи кращих вокальних та інструментальних творів із репертуару колективів. Доброю традицією стало проведення творчих вечорів студентів, випуск компакт-дисків та запис музичних фільмів на рівненському телебаченні. Це дозволяє активізувати професійну діяльність здобувачів вищої освіти і створює умови для поглибленого освоєння ними традиційної манери виконавства, самореалізації майбутніх фахівців як носіїв і популяризаторів української народної пісні та інструментальної музики свого регіону.

Упродовж останніх 20 років ведеться поетапна робота з опрацювання архівних матеріалів та створення електронного Каталогу фондів Лабораторії. Зусиллями завідувача Лабораторії 1998-2018 рр. Ю. Рибак оцифровано бобінні та касетні плівки з матеріалами фольклорних експедицій педагогів та студентів кафедри. Ці аудіоматеріали, а також записи останніх років, здійснені у цифровому форматі, зберігаються на зовнішньому твердому диску. Ця кропітка, але безумовно важлива робота потребує чимало технічних і людських ресурсів, однак через брак хоча б однієї штатної одиниці співробітника Лабораторії, просувається вкрай повільно.

Висновки. Таким чином, Лабораторія музичної етнографії є важливим осередком навчальної, виховної та науково-дослідної діяльності здобувачів вищої освіти кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти. Численні записи української народної музики, каталог відеоматеріалів, архів студентських наукових робіт, а також бібліотека спеціалізованої літератури, наявні в Лабораторії, ставлять її практично в один ряд із провідними науково-дослідними лабораторіями етномузикології Львівської та Київської національних музичних академій. Варто зауважити, що фольклорні матеріали, збережені у фондах Лабораторії, можуть слугувати джерельною базою для наукових досліджень багатьох інших суміжних дисциплін – історії, етнології, культурології, філології тощо.

У структурі РДГУ Лабораторія може відіграти важливу роль у перспективі розвитку Університету як носія не лише знань, а й духовної культури. Тому надзвичайно важливо зберегти та примножити попередні її здобутки, зробити їх доступними широкому науковому загалу, а також активно використовувати у процесі популяризації традиційної культури в Україні й світі.

Примітки:

¹ Упродовж років спеціалізація функціонувала у складі різних структурних підрозділів: 1979-1997 рр. – як кафедра народного хорового співу Рівненського державного інституту культури, 1997-2024 рр. – як кафедра музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ; з червня 2024 року – у складі кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва РДГУ.

Список використаної літератури

1. Боярська Н. Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997–2007 рр.). Ч. 3 : Зб. ст. та матеріалів на честь 60-річчя Б. Луканюка / Упоряд. Ю. Рибак. *Етномузика*. Львів, 2007. С. 169–186.
2. Варунків Т. Гаївки галицького Опілля : Фольклорний зб. / Ред. Ю. Рибак. Галич, 2009. 224 с.
3. Дзвінка Р. Каталог студентських робіт лабораторії музичної етнографії : Довідкове вид. на допомогу виконання завдань СРС в умовах КТС. Рівне : РІД, 2021. 88 с.
4. Дзвінка Р. Лабораторія-музей музичної етнографії Інституту мистецтв РДГУ як центр організації науково-творчої практики студентської молоді. *Народна музика Волині та Полісся : проблеми дослідження і популяризації : тези і матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 35-річчя кафедри музичного фольклору РДГУ та 200-річчя з дня народження О. Кольберга* / Упоряд. Р.І. Дзвінка та Ю. П. Рибак. Рівне, 2014. С. 5–10.
5. Кафедрі музичного фольклору – 30 років : нарис з історії (1979-2009 рр.) / 2-ге вид., розшир. та доп. Рівне, 2009. 148 с.
6. Куришко-Шаргар Я. Народні пісні Західного та Середнього Полісся : Виконавський процес і репертуар / Заг. ред. Ю. Рибак. Рівне, 2014. 130 с.
7. Навчально-наукова лабораторія-музей музичної етнографії / упоряд. Р. Дзвінка. Рівне : РІД, 2023. 23 с.
8. Народна музика північної Рокитнівщини : За матеріалами експедиції 2001 року [Фольклорний зб.] / Упоряд. : Ю. Рибак, Л. Гапон. Львів : Сполом, 2002. 108 с.
9. Поліщук О. Пісні волинського села. Фольклорна традиція с. Мошків Млинівського району / Заг. ред. Ю. Рибак. Рівне, 2015. 88 с.
10. Рибак Ю. Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна*. 2017. Вип. 66. С. 106–149.
11. Рогульки Підляшшя у записах Єлизавети Рижик / Упоряд. Є. Рижик. Рівне, 1994. 34 с.

Reference

1. Boiarska N. Student's works at the Department of Musical Folklore of Rivne State Humanitarian University (1997-2007). *Ethnomusic*. Lviv, 2007. Issue 3: Collection of articles and materials in honor of the 60 th anniversary of

Bohdan Lukaniuk / Compiled by Yuriy Rybak. P. 169–186.

2. Varunkiv T. Hayivky of Galician Opillia: Folklore collection / Edited by Yuriy Rybak. Halych, 2009. 224 p.

3. Dzvinika R. Catalog of student's works of the Laboratory of Musical Ethnography: a reference publication to help students perform tasks of independent work in the conditions of the credit transfer system. Rivne : RID, 2021. 88 p.

4. Dzvinika R. Laboratory-Museum of Musical Ethnography of the Institute of Arts of the RSHU as a center for organizing scientific and creative practice of students. *Folk music of Volyn and Polissia: problems of research and popularization: abstracts and materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference dedicated to the 35th anniversary of the Department of Musical Folklore of the RSHU and the 200th anniversary of Oskar Kolberg* / ed. R. I. Dzvinika and Y. P. Rybak. Rivne, 2014. P. 5–10.

5. The Department of Musical Folklore is 30 years old: an essay on history (1979-2009) / second edition, expanded and supplemented. Rivne, 2009. 148 p.

6. Kuryshko-Sharhar Y. Folk songs of Western and Middle Polissya: Performing process and repertoire / General editorship by Yuriy Rybak. Rivne, 2014. 130 p.

7. Educational and scientific Laboratory-Museum of Musical Ethnography / compiled by Roman Dzvinika. Rivne : RID, 2023. 23 p.

8. Folk music of the North Rokytno region: Based on the materials of the expedition of 2001 year [Folklore collection] / compiled by: Yuriy Rybak, Liudmyla Hapon. Lviv : Spolom, 2002. 108 p.

9. Polishchuk O. Songs of the Volyn village. Folklore tradition of the village of Moshkiv, Mlyniv district / General editorship by Yuriy Rybak. Rivne, 2015. 88 p.

10. Rybak Y. Folklore materials in the collections of the Department of Musical Folklore of Rivne State Humanitarian University. *Bulletin of Lviv University. Philological series*. 2017. Issue 66. P. 106–149.

11. Rohulky of Pidliashshia in the records of Yelyzaveta Ryzhyk / Compiled by Yelyzaveta Ryzhyk. Rivne, 1994. 34 p.

LABORATORY OF MUSICAL ETHNOGRAPHY: A HUB FOR HIGHER EDUCATION STUDENT RESEARCH

Dzvinika Roman – candidate of pedagogical sciences, associate professor,
Musicology, Folklore and Music Education Department,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

Aliieva Liudmyla – lecturer of Musicology, Folklore and Music Education Department,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The paper provides an overview of the Laboratory of Musical Ethnography at the Department of Musicology, Folklore, and Music Education, Rivne State University of the Humanities. This institution serves as a vital hub for the preservation, study, and dissemination of Ukrainian folk music. The laboratory houses a substantial collection of audio recordings, student research, and specialized literature. Key activities include conducting and coordinating folklore expeditions, organizing presentations of student research, and providing a foundation for educational practices. By fostering research, training students, and promoting Ukrainian folk music, the laboratory plays a crucial role in preserving and promoting cultural heritage and advancing the field of ethnomusicology.

Key words: Laboratory of Musical Ethnography, folklore expeditions, recordings of musical folklore, diploma papers, folklore collections, ethnomusicological literature.

UDC [78 : 39] : 378.016 : 001.814

LABORATORY OF MUSICAL ETHNOGRAPHY: A HUB FOR HIGHER EDUCATION STUDENT RESEARCH

Dzvinika Roman – candidate of pedagogical sciences, associate professor,
Musicology, Folklore and Music Education Department,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

Aliieva Liudmyla – lecturer of Musicology, Folklore and Music Education Department,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

An overview of the Laboratory of Musical Ethnography at Rivne State University of the Humanities in the Department of Musicology, Folklore, and Music Education is given in this publication. The laboratory was founded in 1979 and is an important center for Ukrainian folk music research, preservation, and promotion. Conducting fieldwork expeditions, planning student presentations, and offering academic support are some of its main objectives.

The laboratory has a sizable library of specialist literature, student research, and audio recordings. Conducting and organizing folklore expeditions, planning student research presentations, and laying the groundwork for instructional strategies are important activities. The laboratory contributes significantly to the preservation of cultural heritage and the advancement of ethnomusicology by supporting research, educating students, and promoting Ukrainian folk music.

The importance of the laboratory goes beyond its use in studying and teaching music. Scholars in a variety of fields, such as history, ethnology, cultural studies, and philology, can benefit greatly from its collections of audio recordings, student research papers, and specialized literature. The laboratory helps people comprehend and value Ukraine's rich cultural legacy by conserving and promoting Ukrainian folk music.

The article's goals are to give a general overview of the Laboratory of Musical Ethnography's history and specifics, outline the elements of its fund, and highlight the primary responsibilities and focal points of its work. As a result, the Laboratory of Musical Ethnography serves as a vital hub for the research, teaching, and raising of students in the Department of Musicology, Folklore, and Music Education.

Key words: Laboratory of Musical Ethnography, folklore expeditions, recordings of musical folklore, diploma papers, folklore collections, ethnomusicological literature

Надійшла до редакції 20.11.2024 р.

УДК 75.071.1

**«НАЇВНИЙ» МАЛЯР НИКИФОР ДРОВНЯК : ЯСКРАВИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНО-ПОЛЬСЬКОГО
КУЛЬТУРНОГО НАДБАННЯ**

Вікторія Шабуніна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-7957-3378>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.873>
shabuninaviktoria@gmail.com

Оксана Тур – доктор наук із соціальних комунікацій, професор, професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, Кременчук
<https://orcid.org/0000-0002-8094-687X>
oktur@ukr.net

Володимир Маслак – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, Кременчук
<https://orcid.org/0000-0002-2898-2400>
vimaslak2017@gmail.com

Віктор Саранча – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, Кременчук
<https://orcid.org/0000-0001-9435-0615>
visar73@ukr.net

Ольга Чернявська – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, Кременчук
<https://orcid.org/0000-0002-5954-9474>
olga.4ernavska@gmail.com

Проаналізовано життя і творчість художника-самородка Никифора (Спіфанія) Дровняка (1895-1968 рр.) із містечка Криниця на Лемківщині, розкрито драматичну долю позашлюбного напівсироти-каліки, який виробив власні прийоми малювання, оригінальні способи кольоропередачі під враженням від самотньої природи рідного краю, ікон лемківських церков, народних традицій лемківської архітектури.

Никифор Дровняк є яскравим представником примітивізму як течії в мистецтві. Виставки його робіт проходили у найвідоміших музеях світу – Варшаві, Амстердамі, Парижі, Києві, Римі, Нью-Йорку, Лондоні, Львові, Флоренції та багатьох інших містах. В українському мистецтвознавстві Никифора розцінюють як глибоко пов'язаного з давньоукраїнськими народно-мистецькими традиціями лемківського маляра наївного реалізму. Його унікальний стиль являв собою поєднання кубізму, сюрреалізму, експресіонізму з давньоукраїнським візантинізмом.

Ключові слова: Никифор (Спіфаній) Дровняк, Криниця, маляр-самоучка, примітивізм, наївне мистецтво.

Постановка проблеми. Один із найвидатніших у світі художників-примітивістів Никифор Дровняк (1895-1968 рр.) є найбільш незвичною, загадковою та помітною постаттю в історії не лише українського, а й світового мистецтва ХХ ст. Його творчість зароджувалася на перетині культур України та Польщі. У його роботах простежується значний вплив українського народного мистецтва, зокрема декоративна виразність малюнка, тонке відчуття колориту, контрастність кольорів, ритмічність. Твори Н. Дровняка стоять поряд із відомими зразками українського примітивізму ХVI-XIX ст., зокрема народними картинами «Козак Мамай», предметами побуту, малюнками на дереві, папері та склі, народними іконами. Визнання до нього прийшло не одразу. Наївний маляр не мав освіти, але створював особливий мистецький світ за власними законами, передавав образи, що переживалися з його епохою. У його акварелях дивовижним чином відображена навколишня дійсність, яку він сприймав внутрішнім оком художника. В основу великої кількості його робіт покладено біблійні сюжети. Особливу фантазію автор вкладав у пейзажі рідного невеличкого курортного містечка Криниці, портрети криницьких жителів і гостей, зображував цілі міста з висоти пташиного польоту, залізничні станції, віадуки, створював урбаністичні композиції з хмарочосами, передавав криницький побут, вигадував різні композиції з

автопортретами. Никифор із Криниці багато років бідував, а на схилі років був удостоєний честі виставляти свої картини в найпрестижніших музеях і галереях світу. Картини художника експонувалися в Італії, Бельгії, Англії, Швейцарії, США, Бразилії, Ізраїлі, Югославії, Чехословаччині, багатьох містах Польщі. Він досягнув мистецьких вершин і отримав світове визнання, зайнявши гідне місце поряд із знаними майстрами наївного мистецтва, як Анрі Руссо, Ніко Піросманішвілі, Марія Примаченко, Катерина Білокур, Іван Генераліч та ін.

Огляд останніх досліджень. Творчість Никифора-Єпіфанія Дровняка більшою мірою досліджували польські вчені, зокрема А. Банах та Е. Банах [1, 2], І. Вітц [5], З. Воланін [6], Є. Вольф [7], Є. Занозінський [4], Ю. Кидринський, З. Масьлінська-Новакова, М. Маркович [3]. Вітчизняні доробки представлені працями таких науковців як І. Боднар [8], В. Вітрук [9], Я. Гніздовський [10], А. Іжевський [11], С. Кіщак [12], І. Красовський [13], Д. Кривавич [14], В. Лесич [15], О. Мельник [16], О. Нога [18], П. Скрійка [21], У. Холодова [23] та ін.

В українському мистецтвознавстві, як і статтях українських видань у Польщі, Никифора розцінюють як глибоко пов'язаного з давньоукраїнськими народно-мистецькими традиціями лемківського маляра наївного реалізму [15; 36]. Про життєвий і творчий шлях митця у 1956 році знято кінофільм (реж. Я. Ломницький, сценарій Г. Банах), а 2004 р. – художній фільм «Мій Никифор» (реж. К. Краузе, у головній ролі – Х. Фельдман). У 2006 р. у Львові відкрито пам'ятник Никифорові Дровняку (скульптор С. Олешко).

Мета статті – виявити складний життєвий шлях «наївного» художника Никифора (Єпіфанія) Дровняка, визначивши певні тематичні цикли в його творчості.

Виклад основного матеріалу. Постать і життя Никифора (Єпіфанія) Дровняка оповиті легендою, а його творчість здобула неймовірну популярність. У мистецьких енциклопедіях світу художник фігурує щонайменше під сімнадцятьма іменами, як-от: Никифор Криницький, Никифор із Криниці, Ян Криницький, Лемко Никифор, Майстер із Криниці, Матейко з Криниці, Ян Матейко тощо.

Никифор (Єпіфаній) Дровняк народився ймовірно 21 травня 1895 р. у польському містечку Криниця на Лемківщині, де проживало понад 90% українців. Його мати Євдокія Дровняк була бідною неписьменною сільською жінкою, яка виконувала допоміжні роботи на місцевих курортах. Від своєї матері Никифор успадкував вади слуху та мови [2; 162]. Про батька дитини ширилися різні чутки. Криниця – курортне містечко біля підніжжя Низьких Бескидів, місцеві жителі переважно обслуговували відпочивальників. Євдокія працювала прибиральницею на віллі «Три троянди», де зупинився літній заможний художник. Існують припущення, що саме він і став батьком Никифора. Мати виховувала сина самотужки, тому часто мусила залишати його прив'язаного у люльці під мостом, а сама йшла працювати, щоб хоч щось заробити на прожиття своє та дитини.

Шкільна наука давалася Никифору важко. Після одного неповного року навчання школу довелося полишити. Він навчився лише писати друкованими літерами, трохи читати й рахувати. А ще став малювати – спочатку грифелем на дошці, потім олівцем на клаптиках паперу. За цей хист жителі Криниці іронічно прозвали Никифора «Матейком» [20; 361].

Із матір'ю щонеділі він ходив до церкви, де для нього відкривався зовсім інший світ. Він розглядав візантійсько-лемківських святих, що споглядали на нього великими очима з позолочених рамок ікон. Ці незабутні враження залишилися в його пам'яті на все життя. Зачарований майстерною величчю рідних церковних обрядів, Никифор віддзеркалив їх у своїй малярській творчості [15; 15-16].

Під час Першої світової війни, коли Никифору було 7 років, його мати померла, залишивши синові скриню зі «скарбом» та свою фотокартку, яку художник зберігав усе життя. Дитинство хлопця минуло в житейських випробуваннях: постійних мандрах від хати до хати за будь-якої погоди й пори року, нерідко впроголодь, із ночівлею на горищі чи в stodolі. Через вроджену ваду, прирослий язик, він мав проблеми з вимовою, тому сторонився людей. З раннього дитинства Никифор намагався малювати – чим і на чому можна було, зокрема робив витинанки, що поширились в інтер'єрах лемківських хат у середині XIX ст., а також створював писанки [20; 362]. Фотографії, що збереглися, свідчать про те, що він впевнено малював із 1915 р. Із цього часу й почалася його малярська кар'єра. Мало хто хотів купувати його дивні малюнки. Йому просто давали милостиню. Лише з 1930-х років деякі тямущі покупці роботи все ж забирали. У ті часи він не раз зазнавав голоду і терпів наругу від людей, які вважали його ледарем, а малювання – не працею [15; 17].

Успадкована вада вимови обмежила його контакти з середовищем, однак для нього кращою формою порозумітися з людьми став живопис. Никифор із ранньої молодості вважав себе професійним митцем, а живопис трактував як надзвичайно відповідальну роботу. Він малював постійно, це було його способом життя. Щодня з самого ранку криничани та відпочивальники могли спостерігати, як він мандрував містом із дерев'яною валізкою з художнім приладдям, а потім сидів на

низенькому мурі на тротуарі (часто біля костюлу) і цілий день малював акварелі звичайними дитячими фарбами або готував замальовки. Поряд було виставлено кільканадцять готових робіт на продаж як «Сувеніри з Криниці». Він не зважав на людей довкола, які часто кидали дошкульні зауваження. Робив невеличку перерву лише для того, щоб з'їсти шматок хліба. Узимку він працював у помешканні, яке після війни винаймав у чужих людей, а пізніше виділеного владою для маляра [17].

Никифор не мав грошей, аби придбати гарні фарби, пензлі та олівці, тому брав найдешевші шкільні акварельні фарби, змішував темперу й олійні фарби, використовував гуаш і крейду. Перший свій пензель він виготовив зі щітки для гоління, коли працював прибиральником у перукарні. Для своїх малюнків Никифор використовував усе, що для цього годилося, і малював з обох боків, аби заощадити папір. Це були плакати, різні офіційні бланки, пакувальний чи кольоровий папір, обкладинки зошитів, технічна калька, обгортки від шоколаду, старі урядові акти, картон, коробочки від цигарок та ін. Свої картини він підписував власним уставом (без інтервалів між словами) та проставляв на звороті спеціальну авторську печатку, що, на його думку, робило його малюнки вагомішими. Припускають, що протягом життя лемківський маляр-самоук Никифор створив майже 40 тис. малюнків. На жаль, багато з них було знищено, коли його мистецтво ще недооцінювали.

Гірку долю Никифора змінив щасливий випадок. На початку 1930-х рр. до Криниці приїхав львівський художник Роман Турин, який і відкрив світу геніального художника. Він звернув увагу, що на перший погляд дитячі малюнки Никифора вирізняються спостережливістю й конкретністю у відтворенні характерних рис, своєрідним поетичним і образним мисленням, специфічною композиційною побудовою, тонким відчуттям колірних співвідношень. У них поєднано реалістичне світобачення митця-самоука, його надзвичайно багата уява, своєрідна структура твору та наївність примітиву. Майже 200 творів маляра Р. Турин відправив до паризької галереї Leon Marseille на виставку українських, французьких та італійських художників, влаштовану в листопаді 1932 р. Українським народним музеєм ім. Т. Шевченка. Никифора Дровняка визнали яскравим представником наївного малярства, прийняли до плеяди світових художників. Творчістю «наївного» художника зацікавився польський митець Єжи Вольф. У 1938 р. після його публікації в часописі «Arkady» нарису «Маляр наївного реалізму в Польщі. Никифор» Н. Дровняк вдруге увійшов до світу мистецтва. Того ж року у Львові в щомісячнику «Українське юнацтво» надруковано відгук на друге експонування під назвою «Виставка художника-самоука Никифора», що проходила в червні-липні у львівському Будинку архітекторів.

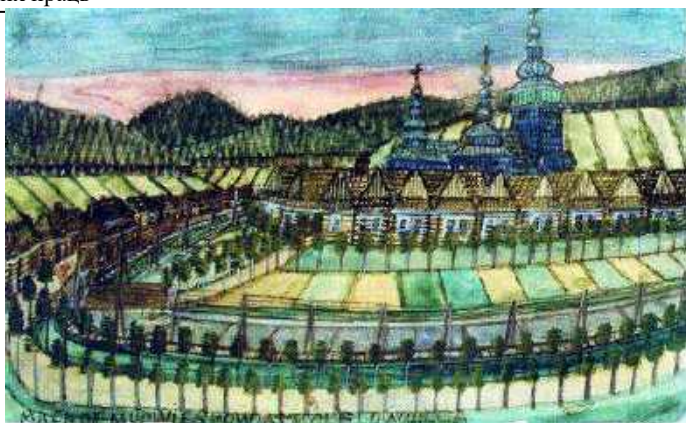
Із початком Другої світової війни про Никифора забули. Під час сумновідомої акції «Вісла» 1947 р. Никифору довелося розділити долю всіх лемків Польщі. Чотири рази його висилили до Щецина, а він, долаючи пішки понад 700 км, повертався до рідної землі [19]. Никифор був міцно пов'язаний з рідною Криницею, за її межами він жити не міг. Завдяки зусиллям польського поета Костянтина Ільдефонса Гальчинського, який під час війни надав художникові притулок і подбав про публікації статей про майстра, Дровняк знову стає відомим. 31 грудня 1949 р. у Варшаві відкрито «Виставку художніх робіт Яна Никифора з Криниці». Але найбільший резонанс мала виставка, що відбулася в Парижі 1959 р. у галереї Diny Vierny [19].

Серед небайдужих людей, які підтримали Никифора та завдяки яким він отримав цілковите визнання, стало подружжя Елла й Анджей Банахи, а також його офіційний опікун живописець Мар'ян Влосінський.

Творчість Никифора можна вважати трагічною ілюстрацією того, коли особисте нещастя людини стає благословенням для мистецтва. Єжи Занозінський зазначав: «вже ніхто не сумнівається, що Никифор є великим відкривачем-новатором краси криницького, чи й узагалі карпатського, краєвиду з його пологими горами, вкритими лісом і шахівницями полів, з його дерев'яними і камінними церквами і костелами, з його будинками і віллами, в яких елементи народності співіснують у мирному симбіозі з елементами віденсько-краківського модерну» [4].

Дійсно, художник-примітивіст бачив світ як палітру яскравих барв, які перетворювали сіру буденність на квітучий сад. Никифор заслужено «опиняється» в центрі міст, подій, серед людей. Він любив навколишній прекрасний світ і цінував його, сприймав його по-дитячому щиро й неспотворено [23; 155–156].

У творчості Никифора Дровняка можна виділити певні тематичні цикли. Найбільш цінними, з мистецького погляду, є картини 20-30-х років ХХ ст., на яких зображені бескидські пейзажі з невеликими залізничними станціями, із загубленими в горах селами з церквами та костелами. На деяких роботах зображено невеличкі сільські станції й великі залізничні вокзали уздовж сполучення Криниця – Тарнув і далі на схід у напрямку Львова (рис. 1).



а



б



в



г

Рис. 1. Ілюстрації акварелей Никифора Дровняка, 30-ті рр. XX ст.: а – «Бескидський пейзаж із селом і церквою», б – «Гірський пейзаж», в – «Залізнична станція «Північна»», г – «Залізничний вокзал».

Інтерес викликає також інший цикл картин, на яких зображено державні установи та фабрики доларів, криницькі вілли, пансіонати, інтер'єри кухонь, портрети відпочивальників і друзів, а також давні роботи маляра років Першої світової війни, що передають військові сцени, солдатів у обмундируванні, характерному для австро-угорської та російської армій (рис. 2).



а



б



в

Рис. 2. Ілюстрації акварелей Никифора Дровняка: а – «Фабрика доларів» (1930-ті рр.), б – «Військова сцена. Російські солдати» (1915-1920 рр.), в – «Державна установа» (1930-ті рр.).

Тематика релігійних мотивів у творчості лемка Никифора Дровняка дуже багата й має низку напрямів. Найбільш ранні – молитовники (намальовані олівцем), храми, іконостаси, сакральні автопортрети, образи святих, скульптурний стафаж для урбаністичних краєвидів (аквареллю чи гуашшю). Інколи художник зображував портрети військових або політиків, які нагадували ікони, але без німбів. Знаковими вважають багатофігурні композиції за мотивами останньої Вечері. Визначною роботою є «Соборчик» (рис. 3). Пізніми творами маляра є проєкти хоругв (переважно олівцями) [11; 129].



а



б



в

Рис. 3. Ілюстрації робіт Никифора Дровняка: а – «Церква» (акварель, близько 1960 р.), б – «Христос, «вписаний» у баню церкви» (кольорові олівці, 60-і рр. XX ст.), в – «Соборчик»

Лемківський маляр-самоук своєрідно трактує ікони популярних у народі святих. Здається, він має велику внутрішню потребу творення свого «наївного» світу, власного світосприйняття та своєї релігійності, що відрізняється від християнського канону. Портрети Никифора продовжують за стилем лемківську ікону, але трактовані інакше. У людей на його портретах великі задумливі й сумні очі, водночас сповнені глибокого внутрішнього спокою і врівноваженості. Він зображує не лише абстрактних людей, а особистостей з різними рисами та вдачею, неоднаковими кольоровими характеристиками обличчя.

Автопортретна творчість Никифора Дровняка завжди привертала увагу дослідників. Ці роботи є оригінальним свідченням поваги до себе, усвідомлення значущості й водночас гумористичного або ліричного світосприйняття власної особистості [11; 135]. На автопортретах він постає як митець-живописець за роботою, часто під кольоровою парасолькою, за мольбертом, як елегантний чоловік у чорному костюмі з капелюхом, уподібнюючись до греко-католицьких семінаристів середини XIX ст., як урядовець, учитель, святий або єпископ у літургійних шатах та ін. Він перевтілювався в різні ролі, навіть ставив себе на підніжжя пам'ятника (рис. 4).



а



б



в

Рис. 4. Ілюстрації акварелей Никифора Дровняка: а – «Автопортрет перед портретом» (30-40-і рр. XX ст.), б – «Автопортрет під парасолькою» (1925-1930 рр.), в – «Автопортрет за великоднім столом» (1925-1930 рр.)

Здається, як творець власного світу, він наголошував на своїй усеприсутності. Никифор витлумачував власну творчість як місію, яку він, наділений талантом митець, повинен виконувати.

Никифора захоплювали архітектурні споруди, які він у своїх картинах змінював, виправляв, розбудовував і удосконалював. Його будинки живі, наділені кожен своїм характером. Митець часто додатково підкреслював призначення архітектурних об'єктів промовистими символами. Наприклад, на даху тютюнової фабрики розміщував чоловіка, що палив, а на палаці з бальною залою зображав пару танцівників (рис. 5).



Рис. 5. Ілюстрації акварелей Никифора Дровняка, 30-і рр. XX ст.: а – «Бальна зала», б – «Міська архітектура з чоловіком із сигаретою», в – «Міська архітектура»

У міжвоєнний період написаний цикл картин, що належить до фантастичної архітектури. Никифор вигадував цілі міста, вулиці, площі, собори та житлові будинки, зображував їх такими, якими малювала їх його уява. Один із біографів «наївного» лемківського маляра І. Красовський так писав про будинки та міські ландшафти художника: «Свої вілли митець створює з таким знанням будівничої справи, що йому міг би позаздрити досвідчений архітектор. Никифор чудово відчуває й підкреслює різницю між можливостями каменю, цегли та й сталевій конструкції. В його архітектурі велику роль відіграє фантастика. До будинків він сміливо прибудовує балкони, вежі тощо; між селянськими хатами і курортними віллами «будує» станції, мости. Але ті деталі так майстерно виконані, що реальне зливається з фантастичним. Філософія митця не тільки поєднує натуру з уявою, а й стирає між ними грань» [13].

Є два типи картин Никифора. Найчастіше це малюнки невеликого формату, виконані за один або два заходи: спочатку зроблена кольорова основа, а зверху – контурний малюнок. Подібні образи автор створював дуже швидко – інколи за 20 хв. Роботи другого типу, значно більшого розміру (понад 50 см), передбачали тривалу роботу над деталями. Незважаючи на цю гру форматів, митець умів надати образу як камерності, так і монументальності [11; 133–134]. Никифор ніколи нічого не змінював і не виправляв у своїх малюнках. Якщо замовники просили його додати в акварель якусь деталь, то він писав нову роботу. Не міг Никифор і скопіювати себе – щоразу в нього виходило щось зовсім інше [22].

Висновки. Творчість Никифора Дровняка не піддається жодним мистецьким класифікаціям. Вона відточена й особливо досконала. Никифор був художником-самоуком, але мав вроджене абсолютне відчуття кольору та художню інтуїцію. Його найближчими цінностями і важливою частиною його внутрішнього світу були православні та греко-католицькі церкви з їхньою містикою й символікою, ікони й іконостаси, бані, хоругви, свічки, придорожні хрести та звуки дзвонів. Майстер створював позачасові, незаангажовані образи земного життя. Від його картин віє найдорожчою домівкою, щоденними radoщами, захопленням від побаченого, гумором, покорою і щирістю. 10 жовтня 1968 р. його душа знайшла кращий світ, який художник намагався передати своїми наївними картинами. Творчість всесвітньовідомого художника увібрала в себе різноманіття культур, зокрема української, польської та лемківської, стала невід'ємною частиною цих народів і своєрідним містком у спільному історичному минулому.

Список використаної літератури

1. Banach E., Banach A. Historia o Nikiforze. Kraków, 1966.
2. Banach A. Nikifor. Warszawa, 2004.
3. Markowicz M. Ukrainischer Maler aus dem Lemkenland. Düren, 2005.
4. Nikifor (Katalog). Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Warszawa, «Zachęta», czerwiec 1967.

5. Witz Ignacy. Wielcy malarze amatorzy. Warszawa, 1964.
6. Wolanin Z. Nikifor. Olszanica: BOSZ, 2000.
7. Wolff Jerzy. Malarze naiwnego realizmu w Polsce – Nikifor. *Arkady*, Warszawa, 1938. № 3.
8. Боднар І. Никифор (Єпіфаній Дровняк, 1895–1968). *Вісник ЛНАМ*. 2000. Вип. 11.
9. Вітрук В. Талант, що дивує світ. *Жовтень*. 1968. № 5.
10. Гніздовський Я. Никифор. *Сучасність*. 1961. № 2.
11. Іжевський А. Никифор-Єпіфаній Дровняк: життя та творчість релігійного спрямування. *Історія релігій в Україні*, 2018. Вип. 28. С.126-137.
12. Кішчак С. Никифор Дровняк: Маловідомі сторінки життя і творчості. *Вісник ЛНАМ*. 2002. Вип. 13.
13. Красовський І. Митець із царства фантазії: до 100-річчя від дня народження Н. Дровняка. *Дзвін*. 1995. № 5.
14. Кравич Д. Феномен творчої волі в мистецтві. *Народознавчі зошити*. Ч. 5 (29). Львів, 1999.
15. Лесич В. Никифор із Криниць. Мюнхен, 1971.
16. Мельник О. Наївний примітивізм найвищої проби. *Урядовий кур'єр*. 23 черв., 2006.
17. Никифор – творчість. Національний музей українського народного декоративного мистецтва у Києві. *Виставка з колекції Окружного музею у Новому Сончі* 16.05 – 30.06.2013.
18. Нога О. Третє джерело інспірацій творчості Никифора (Нетифора) – Єпіфанія Дровняка. *Народознавчі зошити*. Ч. 5 (29). Львів, 1999.
19. Олійник В. Феномен Никифора Дровняка з Криниць [Електронний ресурс]. *Дзеркало тижня*. 10 серп., 2007. Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/fenomen_nikifora_drovnyaka_z_krinitsi.html
20. Онищенко В. «Malarz i zebak» з Криниць. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 360–364.
21. Скрійка П. Никифор і його творчість. *Никифор Дровняк: 100-ліття від дня народження*. Краків, 1995.
22. Слабошпицький М. Никифор (Дровняк) із Криниць. *Наука і культура. Україна. Щорічник АН УРСР*. Київ, 1990. Вип. 24. С. 324–335.
23. Холодова У. Никифор Криницький, чи Єпіфаній Дровняк – феномен особистості. *Тека ком. Пол.-укр. Związ. Kult. – kul*, 2020. С. 151–158.

Reference

1. Banakh E., Banakh A. Povist' pro Nykyfora. Krakiv, 1966.
2. Banakh A. Nykyfor. Varshava, 2004.
3. Markowicz M. Ukrainischer Maler aus dem Lemkenland. Dyuren, 2005.
4. Nykyfor (Kataloh). Tsentral'nyy ofis khudozhnikh vystavok. Varshava, «Zacheta», cherven' 1967.
5. Vits Ihnatsiy. Velyki khudozhnyky-amatory. Varshava, 1964.
6. Volanin Z. Nykyfor. Ol'shanitsa: BOSZ, 2000.
7. Vol'f Dzhordzh. Khudozhnyky nayivnoho realizmu v Pol'shchi – Nykyfor. Arkadiy, Varshava, 1938. № 3.
8. Bodnar I. Nykyfor (Yepifaniy Drovnyak, 1895–1968). Visnyk LNAM. 2000. Vyp. 11.
9. Vitruk V. Talant, shcho dyvuye svit. Zhovten'. 1968. № 5.
10. Hnizdovs'kyi YA. Nykyfor. Suchasnist'. 1961. № 2.
11. Izhevs'kyi A. Nykyfor-Yepifaniy Drovnyak: zhyttya ta tvorchist' relihiynoho spryamuvannya. Istoriya relihiy v Ukraini, 2018. Vyp. 28. S.126-137.
12. Kishchak S. Nykyfor Drovnyak: Malovidomi storinky zhyttya i tvorchosti. Visnyk LNAM. 2002. Vyp. 13.
13. Krasovs'kyi I. Mytets' iz tsarstva fantazyi: do 100-richchya vid dnya narodzhennya N. Drovnyaka. Dzvyn. 1995. № 5.
14. Krvavych D. Fenomen tvorchoyi voli v mystetstvi. Narodoznavchi zoshyty. Ch. 5(29). L'viv, 1999.
15. Lesych V. Nykyfor z Krynytsi. Myunkhen, 1971.
16. Mel'nyk O. Nayivnyy prymityvizm nayvyshchoyi proby. Uryadovyy kur'yer. 23 chervnya 2006.
17. Nykyfor – tvorchist'. Natsional'nyy muzey ukraiyins'koho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva u Kyievi. Vystavka z kolektsiyi Okruzhnoho muzeyu u Novomu Sonchi 16.05 – 30.06.2013.
18. Noha O. Tretye dzhherelo inspiratsiy tvorchosti Nykyfora (Netyfora) – Yepifaniya Drovnyaka. Narodoznavchi zoshyty. Ch. 5 (29). L'viv, 1999.
19. Oliynyk V. Fenomen Nykyfora Drovnyaka z Krynytsi [Elektronnyy resurs]. Dzerkalo tyzhnya. 10 serpnya 2007. Rezhym dostupu: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/fenomen_nikifora_drovnyaka_z_krinitsi.html
20. Onyshchenko V. «Malarz i zebak» z Krynytsi. Mystetstvoznastvo Ukrainy. 2009. Vyp. 10. S. 360–364.
21. Skriyka P. Nykyfor i yoho tvorchist'. Nykyfor Drovnyak : 100-littya vid dnya narodzhennya. Krakiv, 1995.
22. Slaboshpyts'kyi M. Nykyfor (Drovnyak) iz Krynytsi. Nauka i kul'tura. Ukrainyana. Shchorichnyk AN URSR. Kyiv, 1990. Vyp. 24. S. 324–335.
23. Kholodova U. Nykyfor Krynyts'kyi, chy Epifaniy Drovnyak – fenomen osobystosty. Teky kom. Pol.-ukr. Zviyaz. Kult. – kul, 2020. S. 151–158.

«NAIVE» PAINTER NYKYFOR (EPIPHANIUS) DROVNIK : A VIVID PHENOMENON OF THE UKRAINIAN-POLISH CULTURAL HERITAGE

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

Maslak Volodymyr – Doctor of Historical Sciences, Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Chernyavska Olga – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior lecturer,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

The article analyses the life and work of the self-made artist Nykyfor Drovniak (1895-1968) from the town Krynytsia in Lemkivshchyna, revealing the dramatic fate of a half-orphaned cripple born out of wedlock who developed his own painting techniques, original methods of colour rendering under the impression of the original nature of his native land, icons of churches, and folk traditions of architecture of Lemkivshchyna. Nykyfor Drovniak is a vivid representative of primitivism as a trend in art. Exhibitions of his works were held in the most famous museums in the world – in Warsaw, Amsterdam, Paris, Kyiv, Rome, New York, London, Lviv, Florence and many other cities. In Ukrainian art criticism, Nykyfor is regarded as a Lemko painter of naive realism, deeply connected with the ancient Ukrainian folk-art traditions. His unique style was a combination of cubism, surrealism, expressionism and ancient Ukrainian Byzantineism.

Key words: Nykyfor (Epiphanius) Drovniak, Krynytsia, self-taught painter, primitivism, naive art.

UDC 75.071.1

**«NAIVE» PAINTER NYKYFOR (EPIPHANIUS) DROVNIAC : A VIVID PHENOMENON OF THE
UKRAINIAN-POLISH CULTURAL HERITAGE**

Shabunina Viktoriia – Candidate of Philology, Associate Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Tur Oksana – Doctor of Sciences in Social Communications, Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Maslak Volodymyr – Doctor of Historical Sciences, Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Sarancha Viktor – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
Chernyavska Olga – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior lecturer,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University

The aim of the paper is to analyse the complex life path of the self-made «naïve» artist Nikifor (Epiphanius) Drovniak (1895-1968) from the town Krynytsia in Lemkivshchyna, to identify certain thematic cycles of his work.

Research methodology. The research used the historical method to study the historical circumstances, biography, cultural and social environment that influenced the formation of Nykyfor Drovniak's work. The comparative method allowed us to identify unique and common features of the naive painter's work. The art historical analysis contributed to the study of the author's artistic techniques, as well as the study of symbols, images and themes used by Nikifor in his works. The methods of analysis and synthesis help to critically comprehend the available literature on the research topic. The method of generalisation allows, on the basis of analysis and synthesis, to formulate general conclusions about the phenomenon of Nikephoros as a representative of naive art.

Results. Having not even received a primary education, having never learned to draw, having no idea about the examples of world art, not knowing the classical painting technique, but possessing an innate absolute sense of colour and artistic intuition, N. Drovniak developed his own painting techniques, original methods of colour rendering under the impression of the original nature of his native land, icons of churches, and folk traditions of architecture of Lemkivshchyna. The talent of a genius self-taught artist was discovered in 1930 by Lviv artist R. Turin. In the last few years of his life, Nykyfor received full recognition thanks to the Krakow art historians Ella and Andrzej Banach. Nykyfor Drovniak is a vivid representative of primitivism as a trend in art. Exhibitions of his works were held in the most famous museums in the world – in Warsaw, Amsterdam, Paris, Kyiv, Rome, New York, London, Lviv, Florence and many other cities. In Ukrainian art criticism, Nykyfor is regarded as a Lemko painter of naive realism, deeply connected with the ancient Ukrainian folk-art traditions. Experiencing difficulties in communication, he depicted the world around him, which fascinated him, such as Krynytsia estates, priests and church interiors, deserted railway stations, fantastic palaces, bridges, favourite roads, himself in different roles, etc. Watercolours, gouache, and coloured pencils helped him to convey his personal feelings and everything that he could not express in words on paper. The artworks of Nykyfor Drovniak can be divided into certain thematic cycles. The most valuable are the paintings of the 20–30 s of the twentieth century. His unique style was a combination of cubism, surrealism, expressionism and ancient Ukrainian Byzantineism.

The scientific novelty lies in the study of Nykyfor as a phenomenon that goes beyond the traditional perception of naive art and the rethinking of its role in the Ukrainian-Polish cultural context.

The practical significance. The study of Drovniak's work contributes to the preservation and popularisation of cultural heritage, the development of education, the strengthening of intercultural relations, the support of contemporary art, the increase of social awareness and the expansion of scientific knowledge.

Key words: Nykyfor (Epiphanius) Drovniak, Krynytsia, self-taught painter, primitivism, naive art.

Надійшла до редакції 01.09.2024 р.

УДК 785=161.2:7.071.2]780.614.131 «195/200»

УКРАЇНСЬКЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЗА УЧАСТІ ГІТАРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Богдан Бурлаченко – аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0003-2194-584X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.874>
bohdan.burlachenko.20@pnu.edu.ua
coniuraris@gmail.com

Ольга Фабрика-Процька – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, Україна
професор кафедри музики Інституту музичного і художнього мистецтва філософського факультету, Пряшівський університет у Пряшеві (Словаччина)
[http:// ORCID iD 0000-0001-5188-1491;](http://ORCID.iD/0000-0001-5188-1491)
olga.fabryka-protska@pnu.edu.ua
olga.fabrykaprotska@unipo.sk

Розглянуто українське інструментальне ансамблеве музикування за участі гітари кінця XX – початку XXI століття. Представлено класифікації інструментальних ансамблів за різними ознаками. Охарактеризовано особливості різних ансамблів за участі гітари та інших музичних інструментів, поєднання яких найчастіше трапляються. Здійснено огляд творчого доробку талановитих українських композиторів, які писали твори для інструментальних ансамблів за участі гітари. Наведено приклади ансамблів за участі гітари та охарактеризувати їхню виконавську діяльність. Підкреслено значущість ансамблів за участі гітари для розвитку гітарного мистецтва та культурної спадщини України.

Ключові слова: гітара, інструментальне виконавство, гітарне мистецтво, ансамблеве музикування, репертуар, композитори.

Актуальність дослідження. Інструментальна музика посідає одне з найважливіших місць у музичній сфері культурного життя України. Гітара, як найпоширеніший музичний інструмент, характеризується поліфункційністю та повною соціалізацією у суспільстві, що підтверджується використанням інструмента як у народній музичній творчості, так і академічному музично-інструментальному мистецтві. Гітара може використовуватись у різних варіаціях виконавства (у сольному, оркестровому та ансамблевому звучанні), виконуючи при цьому культурно-освітню, освітньо-виховну та культурно-розважальну функції.

Серед численної кількості колективів, що присутні в українському культурному середовищі, яскраво представлені інструментальні ансамблі, проте сфера інструментального ансамблевого музикування України за участі гітари є недостатньо вивченою. Актуальність даної тематики беззаперечна, оскільки суспільна та наукова цікавість до гітарного мистецтва зростає з кожним днем й тому виникає потреба в актуалізації наукових даних та дослідженні ансамблевих форм виконавства за участі гітари, які безумовно популяризують та впливають на розвиток гітарного мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Детальні дослідження на тематику українських інструментальних ансамблів за участі гітари здійснили С. Гриненко, В. Сидоренко, М. Трянов, М. Тущенко, Б. Кисляк та ін. У своїй роботі «Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття» С. Гриненко розкрила особливості гітарного мистецтва Миколаївщини, визначила специфіку новітнього для України типу колективного музикування – гітарного ансамблю та оркестру, проаналізувала композиторський доробок Півдня України для гітари та висвітила виконавську ансамблеву гітарну діяльність Миколаївщини.

Питання українського аматорського та професійного гітарного виконавства у своїй роботі «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України» дослідила В. Сидоренко, якою охарактеризована періодизація українського гітарного музикування, а також здобутки регіональних гітарних шкіл. М. Трянов у статті «Гітарне тріо. Становлення та еволюція» висвітлив тематику становлення та розвитку гітарного тріо, описано особливості колективу, охарактеризовано діяльність гітарних тріо світу та України.

Питання історії виникнення та становлення гітари як професійного академічного інструмента та історії зародження та розвитку гітарного музикування в Україні розкрив М. Тущенко у роботі «Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку».

У праці «Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві» Б. Кисляк виявив сутність поняття «камерний інструментальний ансамбль», а також інші поняття, що

вживаються у постановці до камерного інструментального ансамблю, крім того, подає узагальнену систематизацію ансамблів за різними ознаками. Отже, не зважаючи на наявність інформації про гітарне ансамблеве виконавство, варто зазначити, що вона спорадична, що і спонукало нас комплексно розглянути запропоновану тематику.

Мета статті полягає у комплексному висвітленні особливостей інструментального ансамблевого музикування України за участі гітари кінця XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Творче музикування XX-XXI ст. на шляху розвитку академічної професійної культури та поширення національних самобутніх традицій сприяло виникненню новітніх засобів музичного самовираження. За таких умов з'явилися нетипові інструментальні ансамблі, нові музичні звучання, прийоми звуковидобування, звукові сполучення.

У своєму дослідженні «Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві Б. Кисляк подає її наступним чином:

- кількість учасників (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет;
- тембральна спорідненість (темброво-однорідні – струнний квартет), темброво-неоднорідні (фортепіанні тріо, квартет, квінтет) або монотемброві (дует фортепіано, дует, тріо, квартет баянів, дует скрипок тощо);
- жанрова стабільність, як стала форма з визначеним якісним складом (струнний квартет, фортепіанний дует, тріо, квартет, квінтет, духовий квінтет, ансамбль баянів тощо), що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії, оригінальним (написаним спеціально для такого складу) репертуаром. Паралельно від початку формування камерно-ансамблевих жанрів існують ансамблі з вільним вибором і практично необмеженою варіантністю інструментарію через притягнення нових (у тому числі модифікованих, як у свій час баян) музичних інструментів, зокрема у пошуку нових форм існування стабільних ансамблевих складів;
- тип внутрішньої діалогічності (паритетність або соло + акомпанемент);
- сфери побутування, склад і виконавська манера (професійно-академічні, фольклорно-аматорські, самодіяльні-напівпрофесійні)» [11].

Серед інструментальних ансамблів за участі гітари є велика кількість дуетів із різними музичними інструментами, тріо, квартетів та ін. Усі вони особливі та мають власну специфіку звучання. На сьогодні в культурно-мистецькому просторі України є значна кількість колективів за участі гітари, вартих уваги.

Ансамблева спільнота гітари та флейти – зразковий приклад поєднання духового та струнного музичних інструментів, що дозволяє виконувати музичні твори різні за стилями та жанрами композиторів усіх епох. Зазвичай, у такому дуеті флейта виконує провідну мелодію, а гітара – акордовий, ритмічний акомпанемент. Чимало композиторів написали твори для такого виду ансамблю. Зокрема, оригінальний твір для дуету гітари та флейти «Дівчина з синіми трояндами» створив українсько-угорський композитор, гітарист Ф. Бернат. Яскравим взірцем поєднання гітари та флейти є дует «Duetto Concertante» заслужених артистів України та солістів Національної філармонії України – А. Остапенка (гітара) та Юрія Шутка (флейта). В їх репертуарі переважають твори епохи класицизму таких композиторів як Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах, Л. Р. Леньяні, Ф. Карулі та М. Джуліані.

До прикладу, програма дуету «Італійська фантазія» включає твори Мауро Джуліані, Джуліо Регонді, «Пан» і «Марсіс» з «Міфологічної сюїти» Луїджі Леньяні, а також Фантазію на теми опери Белліні «Пірат» соль-мажор Фердинандо Карулі [2].

А. Остапенко – видатний гітарист, який також виступає сольо та співпрацює з камерними та симфонічними оркестрами України. Репертуар гітариста охоплює твори різних стилів та епох, зокрема твори таких композиторів як Бах, Паганіні, Скарлатті, Родріго, Джуліані, Леньяні та ін. Ю. Шутко – відомий флейтист, що концертує як соліст із різними оркестрами України, а також із багатьма талановитими диригентами, серед яких Саулюс Сондецкіс (Литва), Сімон Камартін (Швейцарія), Хайнц Прамер (Австрія), Станіслав Вінярчик (Польща). У його виконанні звучать твори композиторів різних епох, різних стилів та жанрів.

Яскраво та неповторно звучить флейта і гітара дуету «Flautando», що виник за ініціативи Т. Малика у 2010 р у результаті реорганізації тріо. Учасники дуету – солісти-інструменталісти Академічного симфонічного оркестру Хмельницької обласної філармонії, лауреати численних міжнародних конкурсів – М. Заводний (гітара) та Т. Малик (флейта). Окрім гітари та флейти, до тріо входила ще й скрипка, партію якої виконувала О. Малик. Дует став популярним завдяки нетиповому та креативному виконанню класичної та сучасної музики. До репертуару колективу входять твори Й. С. Баха, Ф. Карулі, В. Губаренка, А. Дворжака, Ш. Гуно, К. Блюма, М. Скорика, Й. Брамса, Г. Форе, Ж. Бізе, А. П'яццолі, О. Козаренка, Л. Бернштейна та ін. [1].

Надзвичайно рідкісним є дует гітари та гуслів, репертуар якого гармонійно поєднує твори минулих століть зі зразками композиторів XX-XXI ст. Гуслі, як найдавніший струнний щипковий інструмент, своїм ніжним тембром та м'якою динамікою, доповнює неповторний мелодійний звук гітари. Серед виконавців такого складу варто назвати інструментальний дует лауреатів всеукраїнських конкурсів та фестивалів І. Лисиці (гітара) та О. Кисельової (гуслі), що виконують автентичні народні композиції, твори класиків та сучасних композиторів. Свої виступи дует підкреслює тематичними костюмами, що варіюють від академічного стилю до стилю епохи Київської Русі.

Більш традиційним поєднанням в ансамблі є звучання гітари та скрипки. Дует такого складу може виконувати різноманітні за жанрами композиції: класика, фолк, джаз та сучасні стилі, де співзвучно переплітаються різні тембри музичних інструментів, а мелодійні лінії скрипки ідеально доповнюють фактурно-гармонічні можливості гітари. Чимало композиторів різних країн творять для них свої композиції. До прикладу, талановита гітаристка та композиторка А. Бойко опублікувала авторських 11 збірок творів для гітари, бандури, скрипки, фортепіано та ансамблів різних за складом. Серед них є збірки, присвячені дуету гітари та скрипки з такими назвами як «Попурі на теми українських народних пісень», Фантазія на теми з мюзиклу Ендрю Ллойда Веббера «Привид опери», «Рондо», «Витончений вальс», «Хабанера» та ін. Також композитор та гітарист М. Вігула для дуету скрипки та гітари написав джазову композицію у стилі бразильської боса-нови під назвою «Присвячення Р. Баден-Пауеллу».

Відомим нині в Україні є струнний дует під назвою «Frumin&Galayduyk», що об'єднав професійних музикантів С. Галайдюка (гітара) та П. Фруміна (скрипка) у 2015 році. Учасники дуету є вуличними музикантами і, як зазначає І. Ганах, беручи інтерв'ю у колективу, їхня унікальність полягає у позиції дуету: за рахунок того, що музиканти грають на вулиці, вони ніби вриваються в простір людини з тією музикою, яку їй дають і несуть за це відповідальність, щоб ця музика була якісною [4].

До їх репертуару входить джаз, французький шансон, аргентинське танго, bossanova, народна музика та авторські твори. Окремі виступи виконавців є на онлайн платформі YouTube. Зокрема, у 2021 році цей дует презентував дебютний кліп на композицію Django Reinhardt та Stephane Grappelli – «Minor Swing» [10].

Серед цікавих інструментальних ансамблів вирізняється поєднання гітари та бандури як темброво-споріднених музичних інструментів. Це –новітній ансамблевий колектив XXI століття. Ансамблева форма такого складу не є розповсюджена ймовірно через локальне поширення бандури та малої кількості репертуару для дуету бандури та гітари. Відомий бандурист-новатор, композитор та педагог Миколаївщини Г. Матвіїв, який також є аранжувальником, солістом ансамблю «Чайка», колективу «European Jazz Orchestra 2012» та солістом Одеської філармонії, викладачем Одеської Національної академії ім. А. Нежданової, а також лауреатом багатьох міжнародних академічних та джазових конкурсів у своєму дослідженні «Нові камерно-ансамблеві форми XXI століття: бандура і гітара» охарактеризував ознаки звучання колективу гітари та бандури наступним чином: «Спільність засобу звуковидобування і діапазону обох щипкових інструментів та одночасна розширюваність їх індивідуальних тембрів і прийомів гри створює нову звучну якість цієї ансамблевої спільноти. Поліфактурні, багатоголосні властивості обох інструментів надають змоги додаткового розширювання ансамблевої фактури, а спорідненість щипкової тембральності – можливості органічної фактурної спільності ансамблевого цілого» [13].

Для ансамблевого колективу такого формату знаходимо не так багато композицій, проте можемо відмітити творчий доробок Г. Матвійва, який написав чимало унікальних творів для бандури та гітари, зокрема «Ніч у лісі» та ін. Вражає й композиторський доробок (понад сто творів) української композиторки, бандуристки та заслуженої діячки мистецтв України О. Герасименко. Її твори написані не лише для бандури соло, а й для однорідних та мішаних ансамблів малих і великих форм. Саме для бандури і гітари композиторка створила композиції під назвою «Самотність», «Каталонське рондо» та ін. Варто зазначити, що ці твори О. Герасименко виконувала у дуєті з гітаристом з Японії Ічіро Сузукі. Вони були учасниками міжнародних музичних фестивалів, що проходили в м. Паламос (Іспанія), в Японії, Франції, брали участь у Міжнародному Гітарному Фестивалі в Барселоні.

Варто відмітити творчу діяльність українського бандуриста Р. Гриньківа та американського гітариста Елді Меола, які в дуєті виступали на декількох концертах, а в 1999 році записали диск «Winter Night» (пер. «Зимові ночі»), в основі якого український мелос. Також виконавці представили особливий творчий проект «Наше Різдво» в Києві 2008 р.

Цікавим є поєднання гітари та домри, що являє собою дует струнних щипкових інструментів (хордофонів). Тембр звучання домри вдало гармоніює зі звуком гітари. Серед талановитих композиторів слід назвати С. Грицаєнко, яка у 2021 році випустила електронну (репертуарну або нотну) збірку дуєтів для гітари та домри «Натхнення»; А. Бойко, що опублікувала у 2009 році збірку

«Ансамблі для домри (скрипки) та шестиструнної гітари»; Є. Мілку, який створив у 1996 році цикл «Чотири коломийки для домри та гітари» та ін.

Добре відомим в Україні та за її межами є дует «Таїна» у складі М. Морозової (гітара) та Л. Пазушенка (домра). Ансамбль розпочав свою творчу діяльність у 2012 році у Херсоні. До сьогодні дует активно концертує на офлайн та онлайн заходах, має чимало нагород, серед яких: Гран-прі Регіонального відкритого фестивалю-конкурсу народно-інструментальної музики «Золота струна» у м. Миколаїв, Гран-прі V Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Золотий Орфей» у м. Дніпропетровськ, володарі I премії на VIII Міжнародному конкурсі «Ренесанс гітари-2013» у м. Гомель, Гран-прі Міжнародного конкурсу «Ренесанс гітари-2014», перемога у Міжнародному конкурсі-фестивалі «Музика кохання» м. Дніпропетровськ (2014 р.). Виконавиці дали сольний концерт у Чехії у рамках XXII міжнародного фестивалю гітари у м. Брно. Репертуар дуету охоплює композиції різних композиторів (Й. С. Баха, В. А. Моцарта, А. П'яцолли, Е. Пуйоля, А. Кофанова, В. Івко, О. Стичука та ін. [7].

Серед гітарно-домбрових дуетів слід відмітити дует Л. Сахарової (домра) та Є. Штепи (гітара), який розпочав свою творчу діяльність 2015 р. Наразі колектив продовжує свою діяльність у Німеччині, бере участь у різноманітних заходах офлайн/онлайн, у численних конкурсах та фестивалях. Виконавці здобули I премію VII Нордхорнського міжнародного гітарного фестивалю у категорії «Ансамблі з гітарою» (Німеччина, 2017 р.), фіналісти V міжнародного конкурсу камерних ансамблів (м. Ашафенбург, Німеччина 2018 р.), взяли участь у IV Магдебурзькому міжнародному фестивалі (Німеччина, 2021 р.) та ін. До репертуару дуету входять твори Н. Паганіні, Ф. Шуберта, Б. Барток, А. П'яцолли, К. Васильєва, М. Скорика, Є. Мілки та ін. [3].

Окрім згаданих вище дуетів за участі гітари в Україні є чимало ансамблевих колективів та оркестрів із більшим складом музичних інструментів. Одним із перших оркестрів у складі з гітарою був український народний оркестр Українського радіо та телебачення, що розпочав свою діяльність у 1929 році у Харкові під керівництвом В. Комаренка. Початково до складу колективу входили такі музичні інструменти як гітари, мандоліни, домри, лютні, баяни та концертини. В 1959 році керівником став А. Бобир, а також відбулося реформування оркестру: основними інструментами стали бандури, смичкові музичні інструменти, сопілки, цимбали, а додатковими – ударні, волинка, ліра та трембіта. Баян, домру та балалайку виключили зі складу. Пізніше у 1979 році оркестр відокремився від ансамблю пісні, а до оркестру додали кобзу [12].

У 1950-х-1960-тих роках частиною підрозділу «Львівського естрадного ансамблю» Львівської філармонії був інструментальний квартет: К. Соколов (акордеон, керівник ансамблю), С. Мелькунов/Л. Лясевиц (гітара), К. Генел/В. Поляков (кларнет), Г. Вайнбаум/І. Ведміцький (контрабас). У 1956 році виконавці концертували у Луганську, Ворошиловграді, Одесі, Дніпропетровську, а також у містах Польщі. К. Соколов, як керівник ансамблю, займався підбором та аранжуванням репертуару. До прикладу, концертна програма містить такі твори як «Іспанський танець», «Гірські Сутінки», «Український танець» К. Соколока, вальс «Біля Моря» Тихонова, «Ліричний танець» Луковинського, «Гуцульська рапсодія» Б. Карамишева, «Веселий кларнетист» та «Молдавський танець» П. Кеслера. Ансамбль також концертував спільно із вокалісткою Ж. Красновською. Разом в дуеті вони виконували наступні композиції: румунська народна пісня «Мареніке», «Старий парк», «Мовчання», «Спогад», «Неаполітанська пісня» із кінофільму «Пісні на вулицях» [16].

Надзвичайно популярним у свій час був інструментальний ансамбль у складі якого М. Кочетков, В. Трухачов, В. Ломов (гітара), Н. Шайхлісламов, І. Кантюков, В. Тимашов (басгітара, контрабас), Є. Рябий, А. Буров, І. Юрченко та В. Хренов (ударні музичні інструменти). Колектив створено у 1980 році за ініціативи В. Ковтуна. Виконавці є учасниками різноманітних фестивалів, а також виступали на телебаченні та радіо. До прикладу, музиканти виступали на XXI Міжнародному фестивалі «Баян і баяністи». Репертуар творчого колективу охоплював аранжування та обробки В. Ковтуном різноманітних класичних та джазових композицій різних композиторів. Наприклад: «Політ джмеля» (Н. Римський-Корсаков), «Арія» (І. Бах), «Чардаш» (В. Монті), «Лібер-Танго» та «Адіос Наніно» (А. П'яцолла), «Венеціанський карнавал» (Н. Паганіні), «Аве Марія» (Ф. Шуберт), «Фернандес» (Д. Росс), «Пасадобль» (А. Лепін), «Тіко-шико» (Ебрю), «Бризки шампанського» (Ю. Петербурзький), «Квітучий травень» (А. Полонський) та ін. [15].

Яскравим взірцем є інструментальний ансамбль «Рідні наспіви», який діє й сьогодні, а розпочав своє існування під час навчання у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського на кафедрі народних інструментів. Серед ансамблістів варто відмітити: А. Остапенко (гітара), С. Грінченко та В. Грідіна (баян), М. Пом'яновську (народні інструменти), Ю. Алексик (балалайка) та інші. Свою творчу діяльність колектив презентує за двома напрямками: інструментальними виступами та із супроводом солістів-вокалістів. Серед них були відомі вокалісти: Д. Гнатюк, М. Кондратюк, Є. Мірошніченко,

А. Мокренко, С. Добронравова, М. Стеф'юк, А. Солов'яненко, Ю. Гуляєв, Д. Петриненко, А. Кочерга, квартети «Гетьман» та «Явір», оперні співаки – І. Борко, В. Лук'янець, І. Семененко, А. Швачка, С. Чахоян, Л. Монастирська, Т. Штонда та В. Гришко. Мета ансамблю – популяризація українського музичного мистецтва (народної, класичної та сучасної музики). Репертуар колективу налічує твори українських та зарубіжних композиторів (М. Леонтович «Щедрик», І. Суховерхий «Віночок українських мелодій», В. Попадюк «Фантазія на теми гуцульських мелодій», Б. Матвійчук «Музична мозаїка», Ф. Крейслер «Маленький віденський марш», Е. Капуа Мелодія неаполітанської пісні «О, solemio», В. Козлов «П'єса у стилі фламенко», А. П'яццолла «Лібертанго», С. Лункевич «Романс і полька», С. Цинцадзе «Давлурі» та ін.). Під керівництвом Ю. Алексика, тоді ще студентський ансамбль брав участь у багатьох конкурсах, отримувач перші перемоги: у 1978 році – на II Українському конкурсі артистів естради у м. Запоріжжя; у 1979 році – на VI Всесоюзному конкурсі артистів естради у м. Ленінграді. У 1980 році колектив увійшов до складу Київської державної філармонії. За 45 років творчої діяльності ансамбль «Рідні наспіви» мав понад 6 тис. концертів, гастролював Україною, Європою та США, представляв ансамблеве українське музичне мистецтво у складі офіційних делегацій на різноманітних заходах, до прикладу у 1998 році у Португалії на всесвітній виставці «Ехро-98» (Лісабон), а у 2001 році – у Білорусі на Міжнародному фестивалі мистецтв «Слов'янський базар» (Вітербськ) [5].

Популяризацію ансамблевого народно-інструментального виконавства успішно провадить народний аматорський інструментальний ансамбль «Акваелі». Колектив створено у 2001 р. В. Калабською. До складу колективу увійшли талановиті студенти та викладачі педагогічного факультету Уманського державного педуніверситету ім. П. Тичини. Сьогодні виступають: Б. Козоріз (гітара, кобза ритм), Т. Міловановіч та В. Калабська (домра прима), Н. Мілева (домра альт), А. Мельник (домра тенор), Т. Радзівіл та К. Богічевіч (баян), А. Ранчіч (тамбура), В. Іванов (ударні інструменти), В. Мельник (контрабас). У грудні 2005 р. ансамблю присвоєно звання «Народного самодіяльного колективу профспілок України».

Колектив виконує різноманітні за стилями та жанрами композиції українських та зарубіжних композиторів. Аранжування творів для ансамблю здійснює В. Калабська. Колектив є постійним учасником різноманітних заходів, конкурсів та фестивалів. «Акваелі» – дипломант V Всеукраїнського фестивалю аматорського мистецтва (2007 р.), лауреат I відкритого Всеукраїнського конкурсу «Perpetuummobile» (2008 р., Дрогобич), Всеукраїнського конкурсу-фестивалю баяністів «Кубок Надросся» (2013 р., Ракитне), VI Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuummobile» (2013 р., Дрогобич), III Всеукраїнського конкурсу-фестивалю «Квітуха країна» (2015 р., Умань) [14].

Ще одним прикладом ансамблю за участі гітари є тріо «Класик +», що розпочав своє функціонування в 2004 році під керівництвом А. Купчика (ст. викладач кафедри музикознавства та вокально-хорових дисциплін в УДПУ ім. П. Тичини). До першого складу колективу входили В. Гусак (акордеон), А. Купчик (скрипковий контрабас) та С. Бригневич (гітара, сопілка, кларнет). Пізніше В. Гусака замінив В. Раушенбах (баян). Репертуар тріо охоплює романтичну, класичну, народну та сучасну музику. Виконавці також виконують оркестрові композиції [9].

Талановитим ансамблем сучасності є «Bandura Plus», художнім керівником та диригентом якого є М. Добровольська. Колектив створений у 2018 році, після трансформації ансамблю бандуристів «Bandura» коледжу та ВП КНУКіМ. Бандуру доповнили такі музичні інструменти як гітара, баян, домра альт, домра прима, металофон, контрабас та різні перкусійні інструменти. Аранжуванням та перекладом композицій для ансамблю займається учасниця колективу І. Кольц, зокрема «Варіації на теми українських народних пісень» та «Суботей» Л. Матвійчук, «Вальс» до кінофільму «Амелі» Яна Тірсена та ін. Окрім згаданих творів до репертуару музикантів входять композиції різні за жанрами та стилями, а саме: «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, твори групи «ABBA», етнорок гурту «Тінь Сонця» та інші. Окрім виступів у навчальних закладах, тріо виступає й з сольними концертами у Миколаєві. У 2020 році колектив став лауреатом I премії на Міжнародному конкурсі «Україна єднає світ», II премії Всеукраїнського конкурсу «Золота Струна». Тріо концертує також у якості супроводу з вокальним ансамблем під керівництвом Н. Жадик. Саме у співпраці виконавці отримали I місце у Міжнародному конкурсі у Болгарії [6].

Відомим є народний аматорський колектив «Надія», що отримав таке звання у 2002 році. Своє існування колектив розпочав у 1995 році та виник у результаті трансформації квартету скрипалів Жмеринської дитячої музичної школи. До складу музичних інструментів входять: гітара, бас-гітара, чотири скрипки, ударні інструменти, фортепіано, віолончель, акордеон, клавішні. Концертна програма ансамблю «Надія» охоплює твори український та іноземних композиторів, таких як джаз, сучасна естрадна музика та ін. [8].

Висновок. Підсумовуючи, варто наголосити, що гітара за останні роки впевнено утверджується не лише в українському музичному просторі, а й у світовому. Творча діяльність інструментальних

колективів за участі гітари займає чільне місце серед іншої кількості ансамблів та активно популяризує українське інструментальне музичне мистецтво, поширює у маси мистецький доробок українських композиторів, зберігаючи багатогранні національні традиції нашої країни, завдяки появі нових унікальних музичних звучань (авторських) та спонукає до новітнього виконавського музикування.

Перспектива подальших досліджень теми, пов'язана із дослідженням ансамблевого музикування за участі гітари в Україні, його популяризації задля збагачення музичної спадщини нашої держави, введенням нової інформації до наукового обігу.

Список використаної літератури

1. «Діалог флейти і гітари». Хмельницька обласна філармонія. URL: [https:// oblfilharmonia.com/small_room/Flautando](https://oblfilharmonia.com/small_room/Flautando) (дата звернення: 09.12.2024).
2. «Італійська фантазія» на чернігівській сцені. CHELINE|. URL: [https:// cheline.com.ua/news/culture/italijska-fantaziya-na-chernigivskij-stseni-foto-194784](https://cheline.com.ua/news/culture/italijska-fantaziya-na-chernigivskij-stseni-foto-194784) (дата звернення: 09.12.2024).
3. Duo Shtepa-Sacharowa. URL: <https://www.facebook.com/shtepasacharowa/> (дата звернення: 09.12.2024).
4. KyivFM. Вуличні музиканти Києва : дует F&G у проєкті #ПроMUZ, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i37VMZVrCQg> (дата звернення: 01.12.2024).
5. Ансамбль «Рідні наспіви». Facebook. URL: <https://www.facebook.com/ridninaspivy/photos/a.629261790826790/629261697493466/?type=3> (дата звернення: 01.12.2024).
6. Ансамбль народних інструментів «Бандура, плюс». Миколаївський фаховий коледж культури і мистецтв. URL: [https:// mkkm.edu.ua/ansambl-narodnyh-instrumentiv-bandura-plyus/](https://mkkm.edu.ua/ansambl-narodnyh-instrumentiv-bandura-plyus/) (дата звернення: 09.12.2024).
7. Гастролі дуету Таїна | Усі гітарні концерти | Королева гітара. Королева Гітара | Гітарна соціальна мережа. URL: [https:// queenguitar.by/content/gastroli-dueta-taina](https://queenguitar.by/content/gastroli-dueta-taina) (дата звернення: 09.12.2024).
8. Інструментальний ансамбль «НАДІЯ». Жмеренська міська рада. URL: <https://zhmerinka-adm.gov.ua/pages/instrumentalni-ansambl-nadija> (дата звернення: 09.12.2024).
9. Калабська В. С. Деякі аспекти інструментального колективного музикування майбутніх учителів музичного мистецтва в УДПУ ім. П. Тичини. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. пр. Уманського держ. пед. ун-ту ім. П. Тичини* / [ред. кол. : Побірченко Н. С. (гол. ред.) та ін.]. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2014. Вип. 10. Ч. 3. С. 252–256.
10. Київська академічна майстерня театрального мистецтва Сузір'я. Київ. URL: https://www.suzirja.kyiv.ua/performances/walking_through_the_city (дата звернення: 09.12.2024).
11. Кисляк Б. М. Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 34. С. 233-239. Рез. англ. – Бібліогр.: с. 238.
12. Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України ХХ–ХХІ століть : дис. ... канд. миств.: 025. Київ, 2021. 227 с.
13. Матвіїв Г. Нові камерно-ансамблеві форми ХХІ століття: бандура і гітара. *Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової*. 2012. Вип. 16. С. 425-433.
14. Народний аматорський інструментальний ансамбль «Акварелі» – факультет мистецтв. Уманський держ. пед. ун-ту ім. П. Тичини. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/akvareli/> (дата звернення: 09.12.2024).
15. Черепанин М. Феномен естрадного виконавського стилю Валерія Ковтуна (пам'яті Метра світового акордеона). *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр.* Рівне : Волин. береги, 2017. С. 13–21.
16. Шафета В. В., Ткачук В. В., Касьянов В. В., Душний А. І. Історичні аспекти українського естрадного контенту на прикладі ансамблевого музикування за участі народних інструментів у ХХ столітті. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2 (56). С. 87-95.

References

- 1.«Dialogue between flute and guitar». Khmelnytsky Regional Philharmonic. URL: https://oblfilharmonia.com/small_room/Flautando (accessed 09.12.2024).
2. «Italian Fantasy» on the Chernihiv stage. CHELINE|. URL: <https://cheline.com.ua/news/culture/italijska-fantaziya-na-chernigivskij-stseni-foto-194784> (accessed 09.12.2024).
3. Duo Shtepa-Sacharowa. URL: <https://www.facebook.com/shtepasacharowa/> (accessed December 09, 2024).
4. KyivFM. Street musicians of Kyiv: F&G duo in the #ProMUZ project, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i37VMZVrCQg> (accessed December 01, 2024).
5. Ensemble «Ridni Napipivy». Facebook. URL: <https://www.facebook.com/ridninaspivy/photos/a.629261790826790/629261697493466/?type=3> (дата звернення: 01.12.2024).
6. Ensemble of folk instruments “Bandura, plus”. Mykolaiv Professional College of Culture and Arts. URL: <https://mkkm.edu.ua/ansambl-narodnyh-instrumentiv-bandura-plyus/> (accessed 09.12.2024).
7. Tour of the Taina Duo | All guitar concerts | Queen Guitar. Queen Guitar | Guitar social network. URL: <https://queenguitar.by/content/gastroli-dueta-taina> (accessed 09.12.2024).
8. Instrumental ensemble «NADIYA». Zhmerinka City Council. URL: <https://zhmerinka-adm.gov.ua/pages/instrumentalni-ansambl-nadija> (accessed 09.12.2024).
9. Kalabska V. S. Some aspects of instrumental collective musicianship of future teachers of musical art at Pavlo Tychyna UDPU / Vira Stepanivna Kalabska. *Problems of modern teacher training: collection of scientific works of*

Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University / [ed. by N. S. Pobirchenko (head editor) and others]. Uman : FOP Zhovtyi O. O., 2014. Issue 10. Part 3. P. 252-256.

10. Kyiv Academic Workshop of Theater Art Suzirya. Kyiv. URL: https://www.suzirja.kyiv.ua/performances/walking_through_the_city (accessed 09.12.2024).

11. Kysliak B. M. Conceptual circle of chamber instrumental ensemble in musicology / Kysliak Bohdan Mykolaiovych // *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Series: Art History.* - 2020. - Issue 34. - P. 233-239. - Res. in English - Bibliography: p. 238.

12. Kolts I. P. Mykolaiv House School in the Context of the Formation of Professional Folk and Instrumental Art of the South of Ukraine in the XX-XXI Centuries: PhD in Art History: 025. Kyiv, 2021. 227 c.

13. Matviyiv H. New chamber and ensemble forms of the XXI century: bandura and guitar / H. Matviyiv // *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the A. V. Nezhdanova ODMA.* - 2012. - Issue 16. - P. 425-433.

14. Folk amateur instrumental ensemble "Watercolors" - Faculty of Arts. Faculty of Arts – Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/akvareli/> (accessed 09.12.2024).

15. Cherepanyn M. The phenomenon of Valerii Kovtun's pop performance style (in memory of the Master of the World Accordion) // *Actual problems of folk-instrumental performance in Ukraine: history and modernity: a collection of scientific papers* – Rivne : Volyn. oberehy, 2017.

16. Shafeta V. V., Tkachuk V. V., Kasyanov V. V., Dushnyi A. I. Historical aspects of Ukrainian pop content on the example of ensemble music with the participation of folk instruments in the twentieth century. *Drohobych, 2* (56). P. 87-95.

UKRAINIAN INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC WITH THE PARTICIPATION OF THE GUITAR LATE XX – EARLY XXI CENTURIES

Burlachenko Bogdan – PhD student D. student at the Vasyl Stefanyk Precarpathian Scientific Institute of the Carpathian State University, Lviv. Ivano-Frankivsk, Ukraine

Fabryka-Prottska Olga Romanivna – Professor, Doktor of Study of Art,
Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
Educational and Research Institute of Arts,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine,

Faculty of Philosophy, Institute of Music and Art,

Department of Music, Prešov University in Prešov (Slovak Republic)

The article deals with the Ukrainian instrumental ensemble music with the participation of the guitar of the late XX – early XXI century. The classification of instrumental ensembles according to various features is considered. The features of various ensembles with the participation of the guitar and other musical instruments, the most common combinations of which are characterized. A review of the works of talented Ukrainian composers who wrote works for instrumental ensembles with the participation of the guitar is made. Examples of ensembles with the participation of the guitar are given and their performance activities are characterized. The importance of guitar ensembles for the development of guitar art and cultural heritage of Ukraine is emphasized.

Key words: guitar, instrumental performance, guitar art, ensemble music, repertoire, composers.

UDC 785=161.2:7.071.2]780.614.131 «195/200»

UKRAINIAN INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC WITH THE GUITAR IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES

Burlachenko Bogdan Andriiovych – PhD student

D. student at the Vasyl Stefanyk Precarpathian Scientific Institute of the Carpathian State University, Lviv.
Ivano-Frankivsk, Ukraine

Fabryka-Prottska Olga Romanivna – Professor, Doktor of Study of Art,
Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
Educational and Research Institute of Arts,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

Ivano-Frankivsk, Ukraine,

Faculty of Philosophy, Institute of Music and Art,

Department of Music, Prešov University

in Prešov (Slovak Republic)

The article deals with Ukrainian instrumental ensemble music with the participation of the guitar in the late nineteenth and early twenty-first centuries. Several existing studies related to the chosen topic are analyzed. The classification of instrumental ensembles according to various features is presented. The features of the sound and activity of various ensembles with the participation of guitar and other musical instruments are characterized, namely the most common combinations, such as guitar and flute, guitar and violin, guitar and domra, as well as the features of unique and rare combinations – guitar and gusli, guitar and bandura. The author reviews the works of talented Ukrainian composers who wrote pieces for instrumental ensembles with the participation of guitar and other musical instruments (F. Bernat, A. Boyko, M. Vihula, H. Matviyiv, O. Herasymenko, S. Hrytsayenko, E. Milka). The significant achievements of some outstanding guitarists-performers (A. Ostapenko, Y. Shutko) are mentioned.

Examples of creative instrumental groups with the participation of the guitar in the cultural space of Ukraine are given, their creative and performing activities are characterized (duets: «Duetto Concertante», «Flautando», duet of Ivan Lysytsia and Olga Kyselova, «Frumin & Galaydyuk», duet of O. Herasymenko and Ichiro Suzuki, duet of R. Hryniv and Eldy Meola, «Taina», duet of L. Sakharova and E. Shtepa; trios: «Classic+»; quartets: Instrumental quartet of K. Sokolov, S. Melkunov, K. Genel, G. Weinbaum; ensembles with a large number of participants: ensemble of M. Kochetkov, V. Trukhachev, V. Lomov, N. Shaykhlislamov, I. Kantyukov, V. Timashov, E. Ryaboy, A. Burov, I. Yurchenko, and V. Khrenov, «Native Tunes», the folk amateur instrumental ensemble «Watercolors», «Bandura Plus», and the folk amateur group «Nadiya»). In addition, the author analyzes the musical activities of Ukrainian orchestras featuring the guitar (Ukrainian Folk Orchestra of Ukrainian Radio and Television). The importance of guitar ensembles for the development of guitar art and cultural heritage of Ukraine is emphasized.

Keywords: guitar, instrumental performance, guitar art, ensemble music, repertoire, composers.

Надійшла до редакції 01.11.2024 р.

УДК [78.071:780.614.13]:008

**ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛАРИСИ ПАНОВОЇ : КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
(ДО 60-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Тетяна Слюсаренко – кандидат мистецтвознавства,

старша викладачка кафедри культурології,

Національний юридичний університет ім. Я. Мудрого (Харків, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-8322-0900>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.875>

t.o.slyusarenko@nlu.edu.ua

Розглянуто особливості творчої діяльності Лариси Панової – бандуристки-виконавиці, викладачки-методистки Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. М. Лятошинського, організаторки та художньої керівниці ансамблю народної музики «Слобожаночка» як знакової постаті в сучасному бандурному мистецтві не лише Харківщини, а й України другої пол. XX – поч. XXI століття. На її прикладі доведено значущість діяльності викладачів початкового та середнього рівня фахової музичної освіти у процесі становлення майбутнього виконавця-бандуриста, що впливає на визначення траєкторії його подальшого розвитку. Зроблено спробу окреслити творчий портрет Л. Панової в контексті виконавської та викладацької діяльності крізь призму культурологічного аспекту (орієнтація на утвердження в суспільстві духовних цінностей, популяризація українського мистецтва загалом і бандурного виконавства зокрема, самореалізація через покликання до викладацької діяльності, персонально-сукупна рефлексія музичного буття в соціокультурному просторі). Простежено специфіку, передумови й закономірності формування виконавського амплуа Л. Панової, в основі якого музична виразність як результат технічної довершеності художньо-звукового творення, експериментаторство та ретельний добір «свого» репертуару. Доведено спрямованість її спершу виконавської, а згодом і викладацької діяльності на формування музичного мислення бандуриста як здатності до духовно-практичного освоєння культурної реальності та неповторного досвіду власної інтерпретації композиторського задуму. Виявлено специфіку взаємодії між Л. Пановою-викладачем та сучасними композиторами, внаслідок якої переосмислюються виражальні засоби, виникають нові виконавські прийоми та з'являються експериментальні темброво-звукові перспективи. З'ясовано, що Л. Панова має потужний потенціал методиста, а її теоретично-методичні напрацювання є актуальними і прогресивними. Доведено, що організаційська та культурно-просвітницька діяльність Л. Панової сприяє інтенсифікації бандурного виконавства Харківщини та його активній популяризації серед творчої молоді, що має загально-національне виховне значення.

Ключові слова: бандурне виконавство, творчий портрет, викладацька діяльність, музичне мислення, художньо-звукове творення, інтерпретація композиторського задуму, Лариса Панова.

Постановка проблеми. Сучасне бандурне виконавство України вирізняється різноспрямованістю та полівекторністю розвитку академічного сольного та ансамблевого різновидів у концертно-виконавській та навчально-викладацькій площинах. Безумовно, важливу роль у його становленні відіграє діяльність бандуристів-віртуозів і, водночас, викладачів, помножена на дорогий практичний та теоретичний досвід. Отож українська академічна бандурна мистецтва другої пол. XX – поч. XXI ст. представлена видатними посталями: С. Баштаном, В. Герасименком, О. Герасименко, Л. Посікірою, Л. Федоровою-Коханською, В. Дутчак, Н. Морозевич, Л. Мандзюк та ін. Саме концепти їхньої виконавської та викладацької діяльності й привертають особливу увагу сучасних музикознавців і культурологів [Панасюк, 2008] Герасименко, 2009; Мірошніченко, 2019; Кияновська, 2023; Задорожна, 2023; Бобечко, 2017; Курочка, 2023; Меліхова, 2023 та ін.). Проте, слід визнати, що давно назріла потреба у поглибленому вивченні універсальної діяльності викладачів-бандуристів середнього фахового рівня, тобто музичних коледжів, без аналізу якої неможливо системно осмислити розвиток сучасної бандурної освіти зокрема і бандурного виконавства загалом. Представницею цієї когорти є харківська бандуристка Л. Панова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, у науковому дискурсі постать Л. Панової як виконавиці, викладачки, популяризаторки бандурного мистецтва майже не висвітлена. Хіба що винятком є стаття авторки цього дослідження опублікована 10 років тому [17]. Отже, представлена робота є ще однією спробою осмислити багатогранну діяльність Лариси Панової, а також утіленням щирого прагнення на її прикладі привернути увагу сучасних науковців до творчої праці викладачів фахових музичних коледжів. Адже, жодним чином не применшуючи ролі представників професорсько-викладацького складу закладів вищої освіти у формуванні майбутнього музиканта-бандуриста, треба віддавати належне і викладачам початкового та середнього фахових рівнів, які й розпочинають важливий, часом доволі складний процес особистісного становлення виконавця й багато в чому визначають подальшу траєкторію його професійного розвитку.

Метою дослідження є створення творчого портрету Лариси Панової у культурологічному аспекті, що зумовлює низку завдань:

- 1) вивчити основні етапи творчого шляху Л. Панової, що сприятиме усвідомленню сутнісних елементів мотивації її особистості;
- 2) дослідити виконавський досвід та охарактеризувати основні аспекти її викладацької діяльності;
- 3) проаналізувати значення культуротворчої місії Л. Панової в бандурному виконавстві Слобожанщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бандурне виконавство – складний феномен української музичної культури, екзистенціальні властивості якого проступають через діалог виконавця з інструментом, композитором, слухачем, а на конкретних етапах насамперед із викладачем. Таким чином, виконавство базується на викладацьких і методичних засадах та особистій інтерпретації композиторського бачення «... як власного продукту художньої свідомості... за принципом моделювання універсальних законів музичного твору, його буття як духовної реальності» [1; 2]. Тому плідний розвиток бандурного виконавства неможливий без музикознавчих та культурологічних досліджень, популяризаторсько-просвітницької діяльності й, найголовніше, бандурної освіти різного фахового рівня.

У Харкові бандурна освіта середньо-фахового рівня існує вже понад 70 років. Її започаткуванню і подальшому розвою слід завдячувати П. Іванову, В. Лобасу, О. Костенку – знаковим постатям в українському музичному мистецтві. Їхньою гідною послідовницею, а багато в чому й новаторкою, стала Л. Панова – випускниця Северодонецького музичного училища ім. С. Прокоф'єва та Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського, нині викладач вищої категорії, викладач-методист, завідувач ПЦК «Народні інструменти» Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. Лятошинського, яка з 1988 р. очолює клас бандури названого закладу.

Передусім наголосимо, що Л. Панова є однією з представниць плеяди вихованок легендарної Л. Дегтярьової, яка свого часу навчала гри на бандурі в Северодонецькому музичному училищі ім. С. Прокоф'єва нині заслужену артистку, професора, завідувачку кафедри бандури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Л. Коханську-Федорову; заслужену діячку мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора ОНМА ім. А. В. Нежданової Н. Морозевич; кандидата мистецтвознавства, доцента Харківського НУМ ім. І. Котляревського Л. Мандзюк; доцента Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва О. Симонову; старшого викладача ХДАК і ХНУМ ім. І. Котляревського Н. Мельник [11].

Саме в музичному училищі під керівництвом Л/ Дегтярьової, Л/ Панова невтомно працює над розвитком бандурних виконавських навичок, а насамперед технічної досконалості як комплексу елементів, які згодом уможливають гармонійне відтворення звукової, динамічної, ритмічної палітри музичного твору. Адже виконавська музична виразність є завжди результатом технічного прийому, художньо-звукового творення, коли техніка – засіб художнього вираження, «... здійснення пошукової функції у формуванні та реалізації ідеального звукового образу» [4; 105–106].

Така ґрунтовна фахова підготовка стане їй особливо під час подальшого навчання в ХДІМ ім. І. Котляревського (1983–1989 рр.), адже в той період у закладі не було викладача-бандуриста і його функції виконував домрист, заслужений діяч мистецтв України, проф. Ф. Коровай. Звісно, він переймався особливостями звуковидобування, акцентував на фразуванні, дбав про формування музичного смаку та особистісного світогляду своєї вихованки й усіляко підтримував її, однак багатьма нюансами бандурної музично-виконавської майстерності Л. Пановій довелося опановувати самотужки. Тож із студентських років її професійною чеснотою стане здатність до самоосвіти, саморозвитку і самовдосконалення, яка багато в чому й визначатиме сенс творчого буття мисткині.

Уже під час навчання в університеті вона активно займається виконавською діяльністю. Репрезентує сольні програми на концертних майданчиках Харкова. До репертуару ставиться прискіпливо. За його основу бере твори українських композиторів та переклади для бандури світової інструментальної класики (К. Мясков «Вечір на дворі», «Фантазія» на теми українських народних пісень, М. Дремлюга «Дума», Й. С. Бах «Прелюдія і fuga» C-dug, А. Вівальді «Концерт» g-mool, Р. Шуман «Мінйон» та ін.). Проте виконавиця усвідомлює, що завдяки самотнім відтінкам тембрової специфіки бандури, оригінального звучання на інструменті набувають різножанрові й різностильові твори, а тому експериментує на межі традиційно-автентичних та сучасних оригінально-новаторських форм (українські народні пісні, в обробці Л. Панової «Несе Галя воду», «Бодай ся когут знудив», музика народна, слова І. Котляревського «Ой, під вишнею», романс на слова і музику Олександра Богачука «Тиша навкруги» та ін.).

Свого роду експериментом у тогочасному українському музичному виконавстві (кінець 80 – поч. 90-х років) був дует Лариси Панової (бандура) та Юрія Ткачова (баян), який концертував Україною та за її межами. У програмах виступів переважно твори українських композиторів-сучасників. Наприклад, К. Мяскова «Вечір на дворі» та «Фантазія» на теми українських народних пісень. Це були часом непрості гастролі, наприклад, в Афганістані, що потребували не лише виконавської майстерності, ансамблевого суголосся, а й вимагали певної мужності та фізичної й психічної витривалості.

Досліджуючи концертну діяльність Л. Панової, спадає на думку, що вона як виконавиця формувалася передусім в інтерпретаторській якості, тобто, за О. Александровою та Л. Шаповаловою, «точкою відліку» її власного бачення твору здебільшого була вона сама, її досвід та ставлення до часу й культурного виднокола, в якому творив композитор [1; 3]. Тому мисткиня завжди йшла шляхом персонально-сукупної рефлексії, генерації музичної думки, оскільки в структурі її виконавського мислення була закладена Л. Дегтярьовою та Ф. Короваем ієрархія рівнів «розкодування» змісту музичного твору, який виконувався за принципом «чую – відчуваю природу – відтворюю за допомогою свого виконавського апарату» [1; 17]. Ішлося про закони музичного мислення як механізми самопізнання від «предметностей» – текст, мелодія, ритм до неповторного досвіду власної інтерпретації [14; 33]. Відтоді розвинуте музичне мислення для Л. Панової – основна умова й показник виконавської майстерності музиканта. Тому згодом, після завершення активної виконавської діяльності, вона особливо перейматиметься його формуванням у своїх учнів.

Так повелось, що у кожного музиканта свій плідний «виконавський» вік. У когось довготривалий, а в когось швидкоплинний, проте всіх об'єднує усвідомлення неминучості переходу від виконавської діяльності до викладацької й лише небагатьом вдається їх насправді поєднувати.

Лариса Панова серед тих, хто завершив свій виконавський період під тиском невблаганних обставин, але дуже шляхетно, пам'ятаючи відоме Гераклітове: «Двічі в одну ріку не увійдеш, бо вже інші води плинуть повз тебе». І ось уже 36 років вона спрямовує течію цих «інших вод», юних і стрімких, підіймає з їхніх глибин приховані таланти-скарби і робить це натхненно, за покликанням. Вона ніколи не погодиться з несправедливим сприйняттям музичного виконання як мистецтва, а музичного викладання як суто педагогіки, що зводиться до пошуку форм і методів навчання та виховання. Для Л. Панової музичне викладання – мистецтво найвищого гатунку.

Звісно, володіння науково-теоретичними знаннями та навичками методичного характеру необхідне кожному, хто хоче і береться навчати. Але не кожен, хто усвідомлює що треба робити, розуміє як цього досягти. Тому справжній викладач для неї – це «суб'єкт впливу» – носій широкого спектру особистісних якостей, набутих у процесі власного тривалого духовно-практичного освоєння культурної реальності й мистецького буття. Тільки завдяки цьому він здатний до ефективної дії на іншого й водночас постійного самозростання [16].

У цьому контексті учень – не лише об'єкт, на який спрямована діяльність наставника, а учасник творчої взаємодії, що виникає на перетині його обдарованості та виконавського досвіду викладача. Виникає свого роду фасилітація, що дає змогу викладачеві зайняти позицію не «над учнем», а «разом із учнем». За таких умов він (викладач) залишається завжди у стані пошуку, тоді й не виникає ризику перетворитися на всезнаючого догматика, який має однозначні відповіді на всі без винятку питання. А ще це сприяє уникненню «заштампованості» у виконавській манері учнів, стає на заваді неусвідомленого застосовування однакових прийомів гри у різних творах, оскільки з'являється розуміння того, що виконавський прийом повинен нести змістовне навантаження, яке б відповідало логіці музичної побудови конкретного твору.

Отже, доводиться визнати, перефразовуючи відоме твердження Л. Баренбойма, що творчості виконавця навчити не можна, але можна його навчити творчо працювати власним викладацьким прикладом [5]. Напевно так і народжується спадковість музичних виконавських традицій. А «спадкоємців» у Л. Панової багато. За роки викладацької діяльності понад 30 її вихованців представляють бандурне мистецтво на всіх рівнях виконавської та викладацької сфер. Серед них народні артисти України, кандидати мистецтвознавства та педагогічних наук, лауреати міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсів (сестри О. і Т. Слюсаренко, О. Філон, Н. Цакун, Я. Дзерев'яго А. Євдокименко, Н. Ісакова, А. Черниш, сестри Г. і Ю. Горільчаник, Ю. Островецькова, Т. Григорєва, К. Сирова, Є. Бичковська, Н. Істюфєєва та ін.).

Нетиповим є приклад сестер Т. та О. Слюсаренко (народних артисток України, лауреаток міжнародних конкурсів, учасниць тріо бандуристок «Купава» НЮУ ім. Я. Мудрого, м. Харків), які здобули і початкову, і середню спеціальну бандурну освіту у Л. Панової. Перебуваючи 10 років під її комплексним впливом у атмосфері прищеплення любові до інструмента, класичної світової та української музики, довіри та підтримки, вони активно працювали над тембровою повнотою звука в усіх теситурах діапазону бандури, бездоганною якістю щипка, досягненням найтонших відтінкових градацій у динаміці, кантиленністю звуковедення й загалом естетикою звучання інструменту та голосу. Тому їхні творчі здобутки багато в чому є результатом викладацької діяльності педагога, помноженої на її власний виконавський досвід.

Слід наголосити, що рефлексивна спрямованість Л. Панової на пошуки нових творчих методів у викладацькій роботі багато в чому визначає її комунікативність і допитливість, яка виявляється у цікавості до здобутків викладачів-баяністів, домристів, цимбалістів, скрипалів тощо, прагненні перейняти найкраще. Так іще зі студентських часів доля звела її з унікальною особистістю – видатним баяністом-віртуозом І. Снедковим (заслуженим діячем мистецтв України, лауреатом найпрестижніших міжнародних конкурсів, професором ХНУМ ім. І. Котляревського, завідувачем кафедри народних інструментів України). Безумовно, ця дружба позначилася на творчій діяльності обох. І. Снедков був щирим радником Л. Панової, особливо, коли йшлося про виконання, наприклад, творів Г.-Ф. Генделя чи Й. С. Баха її бандуристами. Адже тривалий і плідний досвід роботи баяніста над поліфонічними творами з її специфічністю сприйняття багатоголосся, лінійною горизонтальністю елементів музичної фактури, артикуляцією й таким бажаним темброво-динамічним «оздобленням» найтонших звукових елементів тощо, був принагідним для бандуристки та її учнів.

Загалом І. Снедкова як і Л. Панову цікавила проблематика виконавської інтерпретації у контексті творчого самовиразу артиста народно-інструментального ансамблю [18]. На жаль, цей викладацький тандем зруйнувала цьогорічна передчасна смерть І. Снедкова, який не переніс воєнного лихоліття.

Неабиякий вплив на викладацьку діяльність Л. Панової має й її співтворчість із композиторами (А. Гайденом, О. Назаренко, В. Соляніков та ін.), що позначається як на виражальному потенціалі бандури в руках її вихованців, так і естетичних уподобаннях самих композиторів. Завдяки такій взаємодії між композиторами, викладачем і виконавцями переосмислюються виражальні засоби, виникають нові виконавські прийоми та проглядаються цікаві експериментальні темброво-звукові перспективи [4; 4].

Із 2000-х свої теоретично-методичні напрацювання Л. Панова постійно апробує на семінарах («Педагогічна майстерня народників» для викладачів класу бандури, інших народних інструментів мистецьких шкіл Харкова, Харківської області та ПЦК «Народні інструменти» ХМФК ім. Б. Лятошинського, методичних виступах («Сучасна специфіка складу ансамблю народних інструментів» (2020 р. Наочним вираженням та практичною реалізацією проголошених думок стало виконання студентами відділу «Народних інструментів» ХМФК ім. Б. Лятошинського інструментальних та вокально-інструментальних творів різних за складом ансамблів народних інструментів), «Аналіз традиційного складу народних ансамблів Слобідської України на прикладі трійстих музик» (2023 р.), «Орнаментика у виконавському арсеналі сучасних бандуристів» (2024 р.). Порушена нею тематика здебільшого пов'язана з аналізом різних аспектів розвитку бандурного мистецтва як в освітньому, так і в концертно-виконавському процесах на прикладі виконавської бандурної практики навчальних музичних закладів і діяльності провідних бандурних гуртів філармоній України.



На фото: Лариса Панова
(концертна зала Харківської обласної філармонії, автор фото: В. Панова, 2021 рік)

Приваблює те, що Л. Панова, при всій любові до бандури, не обмежує свою діяльність лише розвитком рідного інструмента. Її цікавить загалом народна музика у всій її багатоплановості й розмаїтті звучання. Можливо на це вплинуло навчання у домриста Ф. Коровая чи дружба з баяністом І. Снедковим? Важко стверджувати. Однак у 2009 р. Л. Панова створює не ансамбль бандуристів, що є типовим для викладачів-бандуристів, а ансамбль народної музики «Слобожаночка» (бандура, баян, цимбали, балалайка-контрабас, сопілка, ударні інструменти), який згодом став лауреатом міжнародних та національних конкурсів, володарем Гран-прі конкурсу «Перлини України» (м. Харків, 2018 р.) та «Самородки» (м. Севастополь, Україна, 2009 р.).

Відтоді ансамбль – бажаний гість на різних концертних заходах Харкова та Слобожанщини. Традиційними стали виступи «Слобожаночки» й у музичній програмі «Парад ансамблів», яка щорічно (з 2009 р.) проходить в Харківській обласній філармонії за ініціативи Ігора Снедкова. (Із записами виступів ансамблю можна ознайомитися в мережі «Інтернет»).

У репертуарі ансамблю інструментальні та вокально-інструментальні твори українських та зарубіжних композиторів (В. Паліковський «Троїсті музики», «Попурі на українські народні теми» в обробці Є. Булгакова, В. Власов «Фантазія на тему народної пісні «Ой за гаєм, гаєм»», «Болгарський танець» в обробці В. Хорунжого та ін.). Чимало в репертуарі «Слобожаночки» й творів в обробках Л. Панової («Візерунок українських та зарубіжних мелодій», «Місто надій» слова О. Марченка, музика М. Стецюна, «Моя Україно» слова С. Рачинця, музика М. Колодочки та ін.). Це ще один цікавий аспект її творчої діяльності, якому варто присвятити окреме дослідження.



На фото: ансамбль народних інструментів «Слобожаночка», Л. Панова, Л. Мандзюк та тріо бандуристок «Купава» (концертна зала Харківської обласної філармонії, автор фото: В. Панова, 2021 рік).

Народження «Слобожаночки» започаткувало новий етап у творчому житті Л. Панової. Вона почала активно працювати над створенням культурно-просвітницьких проєктів. Серед них найбільшу увагу привертають «Вечори бандурної музики», які з 2011 р. проходять щороку восени в Харківській обласній філармонії. На жаль, у 2022, 2023, 2024 рр. вони відбулися в онлайн-форматі. Цьогорічний «Вечір бандурної музики» був тринадцятим і називався «Мистецька юність рідному місту».

Мета «Вечорів...» у популяризації бандурної музики та народно-інструментального мистецтва, сприянні підвищенню виконавського рівня музикантів та зростанні громадського інтересу до

національних мистецьких традицій України. Ці концертні програми неабияк полубилися мешканцям Харкова і стали знаковою подією у мистецькому житті міста [16; 124–125].

У «Вечорах...» активну участь беруть викладачі та учні дитячих музичних шкіл, дитячих шкіл мистецтв і естетичного виховання, ліцеїв мистецтв, студенти середніх та вищих музичних навчальних закладів, а також випускники Л. Панової. Бандура в цьому проєкті представлена у сольній і ансамблевій формах та поєднанні з різними народними, струнними і духовими інструментами (домра, скрипка, флейта тощо). (З відео-записами «Вечорів бандурної музики» можна ознайомитися в мережі «Інтернет»).

Висновки. У розвитку сучасного бандурного виконавства важлива роль належить викладачам-бандуристам середнього фахового рівня, тобто музичних коледжів, виконавський досвід і методичні надбання яких багато в чому визначають майбутнє бандурного музичного мистецтва України.

Багатогранна постать Л. Панової – бандуристки-виконавиці, досвідченого викладача, ідейного натхненника, організатора й керівника знакових мистецьких проєктів вирізняється на музичному видноколі академічного бандурного виконавства Слобожанщини своєрідністю музичного мислення, спрямованого насамперед на побудову методологічної платформи для процесу виховання бандуриста-виконавця, в основі якої інтерпретаторське осмислення композиторського задуму на засадах універсальних законів музичного твору та його буття як духовної реальності.

Творча діяльність Л. Панової подається в культурологічному аспекті як така, що орієнтована на утвердження в суспільстві духовних цінностей, популяризацію українського мистецтва загалом і бандурного виконавства зокрема.

Перспективи подальших розвідок. Попри всю складність побудови творчого портрету, а саме поєднання біографічного опису з аналізом виконавської та викладацької практики через систематизацію основних концертно-виконавських та теоретично-методичних принципів, у цьому дослідженні вдалося сконструювати певну діяльну модель універсальної творчості Л. Панової. Однак, багато аспектів залишилося поза увагою дослідника (перекладення, обробка та аранжування творів, які збагачують навчальний репертуар бандуриста; робота з малими ансамблевими формами, організація конкурсів виконавців на бандурі регіонального рівня тощо), а вони потребують подальшого вивчення та детального спостереження. Інакше постать мисткині не досягнути у всій повноті її творчого універсалізму.

Список використаної літератури і джерел

1. Александрова О. О., Шаповалова Л. В., 2020. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing».
2. Бобченко О. Мистецькі здобутки Віолетти Дутчак в контексті розвитку українського національно-культурного простору (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника», 2017. Вип. 36. С. 60–72.
3. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності. *Наук. зап. Тернопіль. нац. ун-ту ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. № 1 (16). Тернопіль, 2006. С. 69–75.
4. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис... канд. миств. Харків : Нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2021.
5. Завалко К. Спрямованість сучасної музичної педагогіки в освітніх закладах України. *Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі*, 2022. (6). <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2021.64>.
6. Задорожна В. В. Культурологічний аспект сучасного академічного бандурного виконавства (на прикладі творчої діяльності Людмили Федорової-Коханської). *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2023. 04 (61).
7. Інтерв'ю з викладачем-бандуристкою вищої категорії, викладачем-методистом Харківського музичного фахового коледжу ім. Б. Лятошинського Ларисою Пановою / записала Т. Слюсаренко, 13.05 2024.
8. Кияновська Л. О. Посікіра Людмила Кузьмівна. Енциклопедія Сучасної України, 2023. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-878925>.
9. Курочка В., Меліхова Ю. Оксана Герасименко. Таїна як форма буття у творчості. The XIX International Scientific and Practical Conference «Actual methods of development of science and education», Boston, 2023. USA. P. 33–37. URL: <https://eu-conf.com/events/actual-methods-of-development-of-science-andeducation/>
10. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019.
11. Мандзюк Л. С. Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*, 2021. P. 122–143. Riga, Latvia : Baltija Publishing, DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6>.
12. Мірошніченко С. В. Морозевич Ніна Василівна // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-68852>.
13. Меліхова Ю. А. Любов Мандзюк: творчий портрет бандуристки в онтофеноменологічних контурах. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2023. № 4 (61). С. 32–47.

14. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020.
15. Панасюк І. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : дис. канд. миств. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2008.
16. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.). Харків : Право, 2018.
17. Слюсаренко Т. О. Значення викладацької діяльності Л. В. Панової як провідного викладача класу бандури Харківського музичного училища ім. Б. Лятошинського. *Т. Г Шевченко в контексті світової культури. С. Рахманінов та культура України (С. Рахманінов: на злам століть)*. Вип. 11. Харків : ФОП Носань, 2014.
18. Снедков І. І. Сучасна виконавська інтерпретація як шлях творчого самовираження артиста народно-інструментального ансамблю. *Сучасне слово про мистецтво: наука і критика* / Харк. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського, 2021.

References

1. Aleksandrova O. O., Shapovalova L. V. *Formuvannya myslennya suchasnoho vykonavtsya v systemi intehral'nykh zv'yazkiv teorii muzyky ta interpretolohiyi. Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* [Formation of thinking of a modern performer in the system of integral connections of music theory and interpretology.]: Collective monograph. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020.
2. Bobechko O., *Mystetski zdobutky Violetty Dutchak v konteksti rozvytku ukrayinskoho natsionalno-kulturnoho prostoru (yuvileyni uzahalnennya)* [Artistic achievements of Violetta Dutchak in the context of the development of the Ukrainian national and cultural space (anniversary generalizations). Bulletin of the Carpathian University. Art history. Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk Pre-Carpathian National University, 2017. Vol. 36. P. 60–72.
3. Herasymenko O., Vasyl Gerasimenko's phenomenon in contemporary bandura art.[Fenomen Vasylya Herasymenka u bandurnomu mystetstvi suchasnosti]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho universytetu im. V. Hnatyuka ta NMAU im. P. Chaykovskoho*. Series: Art history. №1 (16). Ternopil, 2006. P. 69–75.
4. Druzhha I. S. *Modern banduristics: composer's searches and performing perspectives*. Ph.D. art studies. Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy, 2021.
5. Zavalko K. Direction of modern music pedagogy in educational institutions of Ukraine. [Spryamovanist suchasnoyi muzychnoyi pedahohiky v osvitnikh zakladyakh Ukrayiny]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*, 2022. (6). <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2021.64>.
6. Zadorozhna V.-V. Cultural aspect of modern academic bandura performance (on the example of the creative activity of Lyudmila Fedorova-Kohanska). [Kulturolohichnyy aspekt suchasnoho akademichnoho bandurnoho vykonavstva (na prykladi tvorchoyi diyalnosti Lyudmyly Fedorovoyi-Kokhanskoyi)]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho*, 2023. 04 (61).
7. Intervyu z vykladachem-bandurystkoyu vyshchoyi katehoriyi, vykladachem-metodystom Kharkivskoho muzychnoho fakhovoho koledzhu imeni B. M. Lyatoshynskoho Larysoyu Panovoyu [Interview with Larisa Panova, a top-class bandurist teacher and Methodist teacher of Kharkiv B.M. Lyatoshynskiy Music Vocational College / recorded by T. Slyusarenko, May 13, 2024.]
8. Kiyanova L. O. 2023. Posikira Lyudmyla Kuzmivna. *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny* [Lyudmila Kuzmivna Posikira. Encyclopedia of Modern Ukraine]. [Electronic resource] – Available at: <https://esu.com.ua/article-878925>
9. Kurochka V., Melikhova Yu. Oksana Gerasimenko. Mystery as a form of being in creativity. [Oksana Herasymenko. Tayina yak forma buttya u tvorchosti]. The XIX International Scientific and Practical Conference «Actual methods of development of science and education», Boston, 2023. USA. P. 33–37. URL: <https://eu-conf.com/events/actual-methods-of-development-of-science-andeducation/>
10. Lisnyak I. M. *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrayiny kintsya 20–pochatku 21 stolittya* [Academic bandur art of Ukraine of the late 20 – early 21 st centuries]. Kyiv : Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, 2019.
11. Mandzyuk L. S. The specifics of the development of academic bandura art in the Slobozhan region: history, personalities, trends Spetsyfika rozvytku akademichnoho bandurnoho mystetstva na Slobozhanshchyni: istoriya, personaliyi, tendentsiyi. [Spetsyfika rozvytku akademichnoho bandurnoho mystetstva na Slobozhanshchyni: istoriya, personaliyi, tendentsiyi]. In: Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph, pp. 122–143. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021 <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6>
12. Miroshnychenko S. V. Morozevich Nina Vasylivna // *Encyclopedia of Modern Ukraine* [Morozevych Nina Vasylivna // *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny*] [Electronic resource] / Ed.: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak [and others] ; *National Academy of Sciences of Ukraine, National Academy of Sciences*. Kyiv : Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2019. Access mode: <https://esu.com.ua/article-68852>.
13. Melikhova Yu. A. Lyubov Mandzyuk: tvorchyy portret bandurystky v ontofenomenolohichnykh konturakh. [Lyubov Mandzyuk: a creative portrait of a bandur player in ontophenomenological contours]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 2023. No. 4 (61). P. 32–47.
14. Nikolaevska Yu. V. Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi 20 – pochatku 21 stolit [Homo Interpretatus in the musical art of the 20 – early 21 st centuries]: monograph. I. P. Kotlyarevskiy University of Arts. Kharkiv: Fact.
15. Panasyuk I. Creative activity of S. V. Bashtan in the context of the formation of the Kyiv school of academic band performance: Ph.D. art studies National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, 2008.

16. Slyusarenko T. O. *Bandurne mystetstvo v ukrayinskomu kulturnomu prostori (na prykladi bandurnoho vykonavstva Slobids'koho rehionu 20– poch. 21 st* [Bandura art in the Ukrainian cultural space (on the example of bandura performance of the Slobid region of the 20 – early 21 st centuries)]. Kharkiv : Pravo, 2018.

17. Slyusarenko T.O. The significance of the teaching activity of L. V. Panova as the leading teacher of the bandura class of the Kharkiv Music School named after B. Lyatoshynskyi [Znachennya vykladatskoyi diyalnosti L. V. Panovoyi yak providnoho vykladacha klasu bandury Kharkivskoho muzychnoho uchylyshcha im. B. Lyatoshynskoho]. *T. H Shevchenko v konteksti svitovoyi kultury. S.Rakhmaninov ta kultura Ukrayiny (S. Rakhmaninov: na zlami stolit)* Vol. 11. Kharkiv : FOP Nosan, 2014.

18. Snedkov I. I. Modern performance interpretation as a way of creative self-expression of an artist of a folk-instrumental ensemble. [Suchasna vykonavska interpretatsiya yak shlyakh tvorchoho samovyrazhennya artysta narodno-instrumentalnoho ansamblyu]. *Suchasne slovo pro mystetstvo: nauka i krytyka*. Kharkiv National University named after I. P. Kotlyarevskyi, 2021.

CREATIVE PORTRAIT OF LARISA PANOVA : A CULTURAL ASPECT (DEDICATED TO THE 60TH ANNIVERSARY OF THE BIRTHDAY)

Slyusarenko Tetyana – candidate of art history,
senior teacher of the Department of Cultural Studies
Yaroslav Mudryi National Law University (Kharkiv, Ukraine)

The peculiarities of the creative activity of Larisa Panova – a bandurist-performer, a teacher-methodist of Kharkiv B.M. Lyatoshynskyi Music Vocational College, organizer and artistic director of the folk music ensemble «Slobozhanochka» as a symbolic figure in the modern bandur art not only of Kharkiv region, but also of Ukraine of second half of the 20 – beginning of the 21st century. Her example proves the importance of the activities of teachers of primary and secondary levels of professional music education in the process of formation of a future performer-bandurist, which affects the determination of the trajectory of its further development. An attempt was made to outline the creative portrait of Larisa Panova in the context of performing and teaching activities through the prism of the cultural aspect (orientation on the establishment of spiritual values in society, popularization of Ukrainian art in general and bandura performance in particular, self-realization through a vocation to teaching activities, personal and collective reflection of musical existence in the socio-cultural spaces). The specifics, prerequisites and regularities of the formation of Larisa Panova's performance role are traced, which is based on musical expressiveness as a result of technical perfection of artistic and sound creation, experimentation and careful selection of «her» repertoire. The focus of her first performing and later teaching activities on the formation of the bandurist's musical thinking as the ability to spiritually and practically master cultural reality and the unique experience of one's own interpretation of the composer's idea is proven. The specifics of the interaction between teacher Larisa Panova and modern composers have been revealed, as a result of which expressive means are rethought, new performance techniques transpire and experimental timbre-sound perspectives emerge. It has been found that Larisa Panova has a powerful potential as a methodologist, and her theoretical and methodological developments are relevant and progressive. It has been proven that Larisa Panova's organizational and cultural educational activities contribute to the intensification of Kharkiv region bandura performance and its active popularization among creative youth, which has nationwide educational significance.

Key words: bandura performance, creative portrait, teaching activity, musical thinking, artistic and sound creation, interpretation of the composer's idea, Larisa Panova.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

УДК 78.071:378.6(477.83-21Дро)(092)

ПІСЕННИЙ ВСЕСВІТ ІРИНИ КЛІШ

Олександра Німілович – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Дрогобич
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.876>
<https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>
olnim@ukr.net

Розкрито творчий шлях і педагогічну діяльність української співачки Ірини Кліш, яка понад сорок років (1977-2021) працювала у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка. Вона концертувала як сольна виконавиця та у складі різноманітних ансамблів і як солістка хорових колективів («Легенда», «Бескид», «Gaudeamus», «Дрогобицький Боян», «Оранта», «Відлуння»). Діяльність мисткині мала значний вплив на розвиток музичного та освітнього життя Дрогобича на зламі XX і XXI ст. Висвітлено досягнення у навчанні в Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського (сьогодні – Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського), особливо в класі знаменитої професорки Т. Веске (1914-2005 рр.). Проаналізовано репертуар співачки, багатий на оперні арії, камерно-вокальні твори західноєвропейських та українських композиторів, народні пісні, твори, написані спеціально для співачки чи виконані нею вперше від часу їхнього створення. Простежено панораму співпраці І. Кліш із відомими композиторами, колективами, гастролями подорожі.

Висвітлюється напрацювання І. Кліш на ниві інтенсивної педагогічної діяльності, а також розкривається коло її наукових зацікавлень. Констатовано, що провідним тематичним спрямуванням наукових публікацій І. Кліш стало дослідження творчості славних українських співаків.

Методологія дослідження спирається на комплексний підхід, ґрунтований на культурно-історичному, хронологічному та музично-аналітичному методах у висвітленні характерних рис мистецької діяльності виконавиці. *Наукова новизна* дослідження полягає у впровадженні малознаних сторінок творчості співачки Ірини Кліш в українське музикознавство. Вперше здійснено спробу зібрати і аналізувати інформацію про навчання мисткині, її концертну та гастрольну палітру, значний репертуарний перелік, особливості інтерпретації творів, співпрацю з відомими композиторами, колективами і солістами.

Метою публікації є репрезентація творчого, педагогічного і музикознавчого доробку відомої співачки, педагогині Ірини Кліш у площині розвитку її мистецького таланту. *The practical significance*. Потреба дослідження творчості співачки і педагогині зумовлена необхідністю охоплення та розкриття цілісної панорами українського музичного мистецтва Дрогобиччини останньої третини ХХ – першого двадцятиліття ХХІ століття та розкриття тенденцій її розвитку у зв'язку з поважним ювілеєм мисткині.

Ключові слова: Ірина Кліш, співачка, педагог, репертуар, пісня, арія, солоспів.

Постановка проблеми. Щедрий дарунок Божий – краса голосу, глибоке високомистецьке почування, шляхетні риси, злагоджене звучання душі й серця – все це ознаки, за які співачка Ірина Кліш завоювала народну любов. Володіючи неповторним за красою тембром голосу, тонкою художньою виразовістю, артистизмом, довершеністю вокальної техніки і дикції, Ірина Кліш створила галерею образів глибокої життєвої правди і гармонійної довершеності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча діяльність І. Кліш належить до кола малодосліджених тем у сучасному українському музикознавстві, оскільки окремі сторінки життєтворчості співачки, що стосуються концертних виступів, фрагментарно висвітлюються у публікаціях П. Борщуляка, М. Бурбана, Д. Василик, Т. Думин, М. Зимомрі, Л. Кияновської, А. Онищак, Л. Філоненка, М. Шалати, Л. Мартиніва.

Метою публікації є репрезентація творчого, педагогічного і музикознавчого доробку відомої співачки, педагогині І. Кліш у площині розвитку її мистецького таланту та розвитку музичної культури Дрогобиччини останньої третини ХХ та першого двадцятиліття ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Цьогоріч (2024 р.), відсвяткувала свій поважний ювілей віддана своїй улюбленій справі мисткиня – співачка Ірина Кліш. Народилася оперна і концертно-камерна співачка (ліричне сопрано) педагог, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, відмінник освіти України І. Кліш 27 лютого 1944 році у Бойківському краї, у м. Стебник, у співочій родині Йосипа і Ганни Балабухів. Батьки, підтримуючи змалку мистецькі устремління майбутньої співачки, сприяли навчанню доньки співу в педагога І. Крижанівської, участі в хорових колективах краю. Після завершення школи талановита Ірина вирішила гартувати свій співочий дар у Дрогобицькому музичному училищі (1961-1965 рр.). Займалась в О. Бандрівської, Л. Білас, прослуховувалась у народних артистів України – співачки М. Байко, композитора А. Кос-Анатольського, які висловлювали побажання здобувати освіту в консерваторії і пророкували яскраве виконавське майбуття.

Згодом було навчання на підготовчому факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (1966-1969 рр.) у класі М. Ємельянової-Хмельницької. Після державних іспитів у Львівській консерваторії, очолюваних педагогом-вокалісткою О. Петровою – доцентом Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського, І. Кліш отримала пропозицію вступати в згаданий інститут. Не вагаючись і успішно здавши іспити, вона стала студенткою. З особливим пієтетом співачка згадує своїх педагогів Олену Петрову, в якій розпочинала навчання й особливо професорку Тамару Веске, у класі якої завершила навчання в Харкові. Адже Т. Веске сприймала І. Кліш не лише як студентку, з якою мала обов'язок спілкуватися професійно. Вона разом зі своїм чоловіком А. Ривіним, допомагаючи Ірині й у мистецтві, і в навчанні, опікувалась талановитою ученицею – її побутом, життєвими проблемами. Т. Веске була вихованкою професора М. Михайлова, автора методичного посібника «Питання вокальної педагогіки» (1930 р.), з її іменем пов'язана вокальна школа, яка має визнання на світовому рівні. Т. Веске вважала, що для педагога найважливіше – знайти, вловити, почути неповторність тембру, збагатити природні якості співочого голосу, розкрити перед студентом можливості його природного дару. Технічну майстерність, гнучке і віртуозне володіння голосом вона розглядала не як самоціль. Базовим в її авторській методиці було те, що з початку навчання акцент ставився на пошуку головного резонування. Тільки добре резонування, поєднане з диханням, може слугувати тим стержнем, на який в подальшому нанизуються і надання голосу об'єму, і розширення діапазону, а також розвиток рухливості голосу.

Як зазначила авторка монографії «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть» О. Берегова: «Педагогічні принципи Т. Веске були спрямовані на виховання у студентів цілеспрямованості, терпіння, здатності аналізувати власні відчуття та особливості власного фізичного

апарату, вміння раціонально використовувати й тверезо оцінювати свої виконавські можливості» [1; 55]. Чимало педагогічних засад Т. Веске застосовувала у своїй барвистій концертній діяльності й педагогічній практиці І. Кліш упродовж своєї мистецької діяльності.

У процесі навчання (1969-1976 рр.), вже на другому курсі Харківського інституту мистецтв, І. Кліш дебютувала в оперній студії в ролі Церліни в опері «Дон Жуан» В.-А. Моцарта. Згодом поповнила свій оперний репертуар партіями: Мюзети і Мімі в опері «Богема» Дж. Пучіні; Марфи в опері «Царева наречена» М. Римського-Корсакова; Бригіти в опері «Іоланта» П. Чайковського; Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського; Зозульки в опері «Казка про згаяний час» Ю. Рожавської). Стрімка освітня і концертна діяльність І. Кліш спонукала до успішного завершення навчання і запрошення працювати в Харківському оперному театрі, проте родинні обставини та прагнення творити і виховувати талановиту молодь в рідному краю переважили.

У 1977-2021 роках співачка працювала в Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка (1988 р. – старший викладач, 1992 р. – доцент), продовжуючи активно концертувати і вести плідну діяльність на освітянській ниві. У творчому доробку І. Кліш понад 1.000 концертних виступів. У її репертуарі 46 оперних арій, 65 романсів західноєвропейських композиторів, понад 150 солоспівів українських авторів; 75 українських народних пісень. Слід наголосити, що впродовж 1978-2000 років у співпраці з відомою піаністкою-концертмейстером, ст. викладачем ДДПУ ім. І. Франка Н. Шайжиною, співачка підготувала 27 сольних афішованих концертів, а також 14 тематичних програм: «Українська народна пісня в опрацюваннях М. Лисенка», «Вокальна лірика М. Лисенка», «Романси на слова Т. Шевченка», «Вокальні твори самодіяльних авторів Дрогобиччини», «Романси західноєвропейських композиторів», «Поезія Олександра Олеся і музика», «Галицький солоспів», «Український класичний романс», «Романси П. Чайковського і С. Рахманінова», «Арії з опер зарубіжних композиторів». Виконавську манеру І. Кліш чітко окреслила доктор мистецтвознавства Л. Кияновська написавши: «Загалом виконанню співачки притаманний тонкий артистизм, глибоке проникнення у стиль і образ твору» [10; 4]. М. Герета – автор рецензії про вечорниці в Дрогобицькому державному педагогічному інституті (сьогодні – університеті) ім. І. Франка зазначав, що: «Мистецьким перевеслом всякого інститутського концерту є виступи наших улюблених співаків Ірини Кліш і К. Сятецького і їхній солов'їний спів звучав і на вечорницях» [6; 4]. Згодом проф. М. Бурбан наголошував, що «...однією з характерних особливостей співачки – один і той же твір однаково не звучить ніколи. Максимально уважно відчитується текст музики, поетичний текст, загострюються проблемні моменти... темпи, штрих, агогіка... Все має бути витончене, відшліфоване» [4; 5]. «На сцені ангели співали голосом І. Кліш. Голосом, котрим би пишалася найпрестижніша сцена Європи» [11; 4] справедливо зазначала А. Онищак у відгуку «Співала Ірина Кліш» на один із концертів співачки.

У репертуарі І. Кліш понад 70 сольних фрагментів у хорових творах, адже доволі часто вона виступала як солістка багатьох хорових колективів, а саме: студентської хорової капели «Gaudeamus» (кер. С. Дацюк), чоловічої хорової капели «Бескид» (кер.: С. Стельмашук, Р. Сов'як, Я. Кулешко), чоловічого камерного хору «Боян Дрогобицький» музично-педагогічного факультету ДДПУ ім. І. Франка (кер. П. Гушоватий), хору Дрогобицької духовної семінарії «Оранта» (кер. о. А. Бунь), дитячо-молодіжного хору катедрального храму Пресвятої Трійці «Відлуння» (кер. Н. Бунь).

Не можна оминати увагою яскраву співпрацю солістки з різноманітними інструментальними ансамблями і оркестрами: симфонічним оркестром (кер. М. Копилевич) та оркестром народних інструментів Дрогобицького ДМУ ім. В. Барвінського (кер. А. Вояджіс), камерним оркестром (кер. Ю. Чорний), ансамблем баяністів «Гармоніка» (кер. Е. Мантулев), оркестром народних інструментів «Ліра» (кер. Е. Мантулев), інструментальним квартетом «Амадеус» (кер. О. Тимків), ансамблем скрипалів (кер. О. Терлецька), фольк-гуртом «Галич» (кер. О. Шептицький), духовим оркестром м. Стебник (кер. О. Губеня) та ін. Усі ці колективи – хорові й оркестрові – визначали та окреслювали високий рівень розвитку музичного мистецтва Дрогобиччини в останні десятиліття ХХ і перше двадцятиліття ХХІ століття.

Ще однією цікавою мистецькою сторінкою діяльності І. Кліш стали чисельні фондові записи, здійснені на Львівському обласному телебаченні (1979-1994 рр.) зі згаданими інструментальними колективами ДДПУ ім. І. Франка, студентською хоровою капелюю «Gaudeamus», народною хоровою капелюю Дрогобицького МБК «Легенда», а також запис сольного концерту «Український романс» разом із заслуженим працівником освіти України К. Сятецьким (1941-2024 рр.). У 2010 році вийшов компкт-диск «Співайте Богові нашому, співайте...» [12] за участі хору «Оранта» Дрогобицької Духовної Семінарії блаженних священномучеників Северина, Якима та Віталія (диригент о. Андрій Бунь), у якому солістка Ірина Кліш (концертмейстер Олександра Німілович) записала композиції М. Гринишина, С. Смирнова, А. Гнатишина, М. Гобдича, Д. Бонковського, А. Кос-Анатольського.

Вокально-виконавська творчість І. Кліш отримала відображення у пресі та краєзнавчих виданнях. Чимало поетичних рядків зворушених слухачів лягли на папір під час сольних концертів виконавиці, як от фрагмент із вірша В. Умнова «Присвята співачці Ірині Кліш»: «Я Вас не бачив – один Ваш голос / звучав гарячий, як спілий колос» [13; 34]. Варто зазначити, що неодноразово виконавиця майстерно вела концертні програми, в яких виступала як солістка. Серед відгуків на такі проекти, як виступ із ансамблем скрипалів у Трускавці, щирістю і змістовністю вражають слова П. Борщуляка, опубліковані у часописі «Франкова криниця»: «Елегантно, милозвучно, українською літературно-мелодійною мовою, привабливо наставляла присутніх на концерті полюбити нашу рідну мову, нашу рідну неньку Україну – ведуча програми Ірина Кліш» [3; 3].

Наприкінці XX – початку XXI ст. у Дрогобичі проходили представницькі хорові фестивалі, присвячені творчості композитора і диригента о. Северина Сапруна (організатора музичного життя міста у 1920-30-х роках), в яких завжди співала І. Кліш. Про один із таких виступів писала професор, доктор мистецтвознавства І. Бермес: «Кульмінаційною точкою IV Регіонального фестивалю хорової музики ім. о. С. Сапруна було виконання «Богородице Діво» А. Гнатишина зведеним хором («Оранта» і «Боян Дрогобицький»). Домінантна роль належала солістці – доц. Ірині Кліш. Спільно з хористами вона створила образ, що змусив «тривожитись» людську душу» [2; 2].

Як концертуюча співачка, Ірина Кліш активно гастролювала в Україні (Дрогобич, Львів, Київ, Харків, Тернопіль, Івано-Франківськ, Самбір, Стрий, Трускавець) та зарубіжжі (Польща, Латвія, Словаччина). Згадаємо окремі з них. У 2006 році співачка і педагог із великим успіхом виступила з лекцією-концертом та майстер-класом у Інституті музичної освіти м. Кельце (Польща) на тему «Особливості розвитку співочої емісії», а також концертною програмою разом із професором Корнелем Сятецьким. Тут належить згадати винятково багату на змістовні події і незабутні відчуття прощу «Слідами українських святинь на теренах Польщі», здійснену хором «Оранта» Дрогобицької духовної семінарії блаженних священномучеників Северина, Якима та Віталія під керівництвом о. Андрія Буня, яка відбулася 18-24 травня 2010 р. До складу делегації входили хористи – питомці духовної семінарії, диригент хору о. Андрій Бунь, префект семінарії Василь Чава, солістка доцентка ДДПУ ім. І. Франка І. Кліш, піаністка, доцентка ДДПУ ім. І. Франка Олександра Німилович і доктор філологічних наук, професор Франкового вузу Микола Зимомря. Проща проходила в українських святинях у Слупську, Колобжегу, Білому Борі, Мсціцах, де відбувались Святі Літургії, Панахиди і концертні програми. У переповнених храмах і концертних залах публіка гучними оплесками вітала хористів і в особливий спосіб тріумфальний спів Ірини Кліш, яка до того ж виступала і з сольною програмою [8]. 2013 і 2016 року співачка разом із хором «Оранта» побувала з концертами на фестивалі духовної музики в Гіжицько (Польща).

22 серпня 2013 року у Галереї сакрального мистецтва музею «Дрогобищина» відкрилася виставка «Дрогобицька Марія Сніжна». Ікона другої пол. XVII ст. авторства Стефана Поповича-Медицького представлена вперше для перегляду після тривалих років зберігання у фондах музею та після реставрації відомим майстром Левком Скопом. Авторка відгуку про цю подію Т. Думин зазначила: «Покриття з ікони опустили під час звучання безсмертного твору Баха-Гуно «Ave Maria» у виконанні Ірини Кліш (доцент кафедри народних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка) та концертмейстера О. Німилович (доцент кафедри музикознавства та фортепіано ДДПУ ім. І. Франка). Це був найкращий момент заходу. Відкриття образу у поєднанні з проникливим співом викликало незабутні емоції, у глядачів пробігли «мурашки по шкірі», а дехто навіть просльозився» [7; 4].

Концертні програми, авторські вечори, присвячені творчості відомих сучасних українських композиторів, які відбувались в Дрогобичі чи в містах нашого краю, не проходили без участі співачки І. Кліш. Це фестивалі творчості Б. Фільц (2007, 2014, 2017, 2019), Мерзіє Халітової (2014 р.), В. Губи (2019 р.), з якими у співачки склалися чудові приятельські стосунки і всі митці, які творчо спілкувались з виконавицею, захоплювалися барвами її чудового голосу і високим талантом.

Музичні фестивалі, присвячені творчості відомої композиторки сучасності Богдани Фільц, які стали традиційними у Франковому краю, завжди були наповнені теплим душевним і творчим спілкуванням співачки з авторкою музичних творів. Наприкінці 2014 року, а саме 23-24 листопада, в Самборі і Дрогобичі відбулись творчі зустрічі та презентації нових нотних видань Б. Фільц із прем'єрним виконанням хорових творів та солоспівів. Виразно і емоційно насичено був представлений вокальний цикл до віршів Л. Костенко «Калина міряє коралі» у виконанні І. Кліш (фортепіано – доц. О. Німилович). Згодом, 22 листопада 2017 року, у святковій академії з нагоди вручення Б. Фільц диплома Почесного доктора Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка блискуче і чарівливо прозвучали у виконанні І. Кліш (сопрано) і Олександри Німилович (фортепіано) нові прем'єри: романс з циклу «Золота коліска» на вірші Л. Костенко «Ти пам'ятаєш...» – «витончений ліричний твір з оспівуванням глибоких інтимних переживань і солоспівів на вірші Олени Теліги «Літо» («Топчуть ноги радісно і струнко») з новоствореного у 2017 році

вокального циклу «Велети розкутого духу» [15; 139]. Часто співачка ставала першовиконавицею нових композицій Б. Фільц, музична канва яких і виконання викликали справжні вдячні овації публіки за неповторну атмосферу творчого дійства і захоптиві слова авторки музики. Подібний виступ І. Кліш з новими прем'єрами вокальних творів Б. Фільц відбувся і в 2019 році в залі товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка у Самборі, де відбулася зустріч зі славною сучасницею Богданою Фільц. У відгуку на цю подію зазначалося: «Гучні оплески отримали за чудове виконання творів викладачі Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка Ірина Кліш та Олександра Німилович» [9].

У 2012 році українська композиторка, яскрава представниця кримсько-татарської культури Мерзіє Халітова за ініціативою музикознавця, голови Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України Володимира Грабовського створила вокальний триптих на слова І. Франка. Наступного року цей цикл вийшов у світ окремою збіркою [16], а її презентація відбулася у Франковому краю в програмі авторського концерту композиторки в 2014 році (14-15 жовтня) в Дрогобичі та Стрию за безпосередньої участі М. Халітової. Як зазначив Людомир Філоненко, автор статті про мистецькі зустрічі М. Халітової на Батьківщині І. Франка, солоспів «Лице небесне прояснилось» «зворушливо і драматично представили публіці доценти Ірина Кліш (сопрано) і Олександра Німилович (фортепіано)» [14].

У 2019 році з нагоди ювілею народного артиста України В. Губи у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка відбулася святкова академія та зустріч з композитором. У концертній програмі виступила І. Кліш, зачарувавши слухачів і автора музики витонченим виконанням солоспівів «Зелені свята» на слова Д. Павличка і «До рідного краю» (вірші Л. Лепкого) з музикою В. Губи.

Авторці цієї статті неодноразово і з великою приємністю впродовж чотирнадцяти років (2008-2021 рр.) поталанило співпрацювати зі співачкою Іриною Кліш, супроводжуючи її спів на фортепіано. Відкритість у спілкуванні, приязність у повсякденному житті, зосередженість і наполегливість співачки у творчій праці над досягненням нових вокальних барв, що збагачують звучання твору для глибокого відтворення змісту, виразність, ніжність і водночас гордість у манері виконання вражають і захоплюють.

Попри яскраву концертну кар'єру Ірина Кліш провадила інтенсивну педагогічну діяльність. Серед вихованців її вокального класу: заслужена працівниця культури України В. Шумлянська, заслужена артистка України О. Ульгурська, педагоги музично-педагогічного факультету С. Пінчак, О. Тимків, М. Ковальчук, О. Бобечко, Н. Сулій, лауреат І премії міжнародного конкурсу «Кришталевий Трускавець» (1988 р.), викладач Стрийської ДМШ І. Роман, викладачі Дрогобицького музичного училища Н. Циглик-Чумак і Н. Цехмейстер, лауреат міжнародних конкурсів, викладач Трускавецької ДМШ ім. Р. Савицького М. Кравчук, лауреат багатьох міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів Р. Солань та ін. Упродовж дев'яти років І. Кліш керувала методичним об'єднанням викладачів сольного співу, читала лекції з курсу «Методика вокального виховання», працювала на курсах підвищення кваліфікації вчителів музичного мистецтва.

Свій багатий педагогічний досвід І. Кліш викладає в опублікованих численних навчальних програмах, методичних рекомендаціях, посібниках для студентів музично-педагогічних факультетів, науково-методичних статтях, присвячених вокальній роботі у дитячому хорі, засадам формування вокальних навиків у дітей середнього шкільного віку, а також вокальній підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. У колі її наукових зацікавлень творчість славних українських співаків С. Крушельницької, М. Менцинського, Ф. Лопатинської, М. Сокіл, С. Нагірної, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Мигаль, З. Христич, композиторів С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, З. Антонішака, Р. Сов'яка, діяльність хорових колективів «Боян», проблеми розвитку української музичної культури XIX-XX ст., які публікувалися у наукових фахових виданнях України. Доволі часто мисткиня очолює журі творчих конкурсів і фестивалів, як от «Сурми звитяги», «Різдвяні віншування», «Бойківські соловейки», «Конкурс вертепів і стародавніх коляд», «Учитель року», «Радуйся, Маріє», «Голос Бойківського Краю» та ін. [5].

Громадська діяльність І. Кліш теж активна і значуща. Слід наголосити, що у доволі складні часи «перебудови» та відродження української культури вона була депутатом Дрогобицької міської Ради народних депутатів (1986-1990 рр.) і очолювала постійну депутатську комісію з питань культури. Будучи однією із засновників Товариства української мови в ДДП ім. І. Франка від 1988 р., І. Кліш і сьогодні продовжує свою плідну просвітницьку працю. За активну концертну діяльність та успіхи, досягнуті у творчій, навчальній, науково-методичній та громадській роботі доцент І. Кліш відзначена численними грамотами, нагрудними знаками МОН України «Відмінник освіти України» (1995, 2005 рр.) і «Василь Сухомлинський» (2013 р.), дипломами, подяками Міністерства культури України, ректорату, управління культури міста та області.

Висновки. Уся творча діяльність Ірини Кліш спрямована на розвиток українського музичного мистецтва й вокального зокрема і демонструє яскраві мистецькі характеристики співачки, педагога, громадської діячки та посвідчує її дивовижний талант, добру вокальну школу, які дозволили виконавиці

так яскраво і майстерно володіти голосом і концертувати до поважного віку. Мисткиня переконана, що музика здатна облагороджувати кожну людину, вона допомагає у порозумінні й гармонічному розвитку світу. Музика – це одна з великих радостей у її житті, яку вона і сьогодні несе молодому поколінню, зберігаючи духовні цінності українського народу, примножені упродовж багатьох століть.

Список використаної літератури

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Бермес І. IV Регіональний фестиваль хорової музики ім. о. С. Сапруна. *Галицька зоря*. 2008. № 125. 29 жовт. С. 2.
3. Борщуляк П. Концерт ансамблю скрипалів. *Франкова криниця*. 2004. 13 лютого. С. 3.
4. Бурбан М. Ірина Кліш мусить виконати цю партію... *Галицька зоря*. 1999. 10 берез. С. 3.
5. Василик Д. Перший регіональний фестиваль-конкурс вокального мистецтва «Голос Бойківського Краю» відбувся! URL: <https://sambircity.gov.ua/2018/08/31/pershij-regionalnij-festival-konkurs-vokalno-mistectva-golos-bojkivskogo-kraiu-vidbuvsya/>
6. Герета М. Інститутські вечорниці. Педагог. 1983. 8 берез. С. 4.
7. Думин Т. Дрогобицька «Марія Сніжна». *Галицька зоря*. 2013. 3 верес. С. 4.
8. Зимомря М. Хор Дрогобицької семінарії слідами українських святинь на теренах Польщі. URL: <http://dds.edu.ua/ua/life/2/choir/news/574-koshalin-2010.html>
9. Зустрілися з Богданою Фільц. URL: <https://sambircity.gov.ua/2019/05/21/zustrilisya-z-bogdanoyu-filc/>
10. Кияновська Л. Чарівні мелодії класики. *Педагог*. 1985. 20 трав. С. 4.
11. Онищак А. Співала Ірина Кліш. *Галицька зоря*. 1999. 12 трав. С. 4.
12. «Співайте Богові нашому, співайте...» (2010): URL: <http://dds.edu.ua/ua/life/2/choir/audiofiles/573-sing2010.html>
13. Умнов В. Тобі і Вам: збірка поезій. Трускавець, 1992. С. 34.
14. Філоненко Л. Мерзіє Халітова: мистецькі зустрічі у Франковому краю. *Гомін Підгір'я: збірка поезії і прози*. Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 33.
15. Філоненко Л. Фестиваль музики Богдани Фільц. *Українська музика*. 2018. № 1 (27). С. 134-139.
16. Халітова М. Вокальний триптих на слова Івана Франка / ред.-упор., вст. ст. О. Німилевич, В. Грабовського. Дрогобич : Посвіт, 2013. 32 с.

Reference

1. Berehova O. Intehrativni protsesy v muzychnii kulturi Ukrainy XX-XXI stolit: monohrafiia. K.: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2013. 232 s. [in Ukrainian].
2. Bermes I. IV Rehionalnyi festyval khorovoi muzyky im. o. S. Sapruna. *Halytska zoria*. 2008. № 125. 29 zhovtnia. S. 2 [in Ukrainian].
3. Borshchuliak P. Kontsert ansambliu skrypaliv. *Frankova krynytsia*. 2004. 13 liutoho. S. 3 [in Ukrainian].
4. Burban M. Iryna Klish musyt vykonaty tsiu partiuii... *Halytska zoria*. 1999. 10 bereznia. S. 3 [in Ukrainian].
5. Vasylyk D. Pershyi rehionalnyi festyval-konkurs vokalnoho mystetstva «Holos Boikivskoho Kraiu» vidbuvsia! URL:<https://sambircity.gov.ua/2018/08/31/pershij-regionalnij-festival-konkurs-vokalno-mistectva-golos-bojkivskogo-kraiu-vidbuvsya/> (дата звернення: 02.12.2024). [in Ukrainian].
6. Hereta M. Instytutski vechornytsi. *Pedahoh*. 1983. 8 bereznia. S. 4 [in Ukrainian].
7. Dumyn T. Drohobytska «Mariia Snizhna». *Halytska zoria*. 2013. 3 veresnia. S. 4 [in Ukrainian].
8. Zymomria M. Khor Drohobytskoi seminarii slidamy ukrainskykh sviatyn na terenakh Polshchi. URL: <http://dds.edu.ua/ua/life/2/choir/news/574-koshalin-2010.html> (дата звернення: 22.11.2024) [in Ukrainian].
9. Zustrilysia z Bohdanou Filts. URL: <https://sambircity.gov.ua/2019/05/21/zustrilisya-z-bogdanoyu-filc/> (дата звернення: 02.12.2024) [in Ukrainian].
10. Kyianovska L. Charivni melodii klasyky. *Pedahoh*. 1985. 20 travnia. S. 4 [in Ukrainian].
11. Onyshchak A. Spivala Iryna Klish. *Halytska zoria*. 1999. 12 travnia. S. 4 [in Ukrainian].
12. «Spivaite Bohovi nashomu, spivaite...» (2010): URL: <http://dds.edu.ua/ua/life/2/choir/audiofiles/573-sing2010.html> (дата звернення: 27.11.2024) [in Ukrainian].
13. Umnov V. Tobi i Vam: zbirka poezii. Truskavets, 1992. S. 34 [in Ukrainian].
14. Filonenko L. Festyval muzyky Bohdany Filts. *Ukrainska muzyka*. 2018. № 1 (27). S. 134-139 [in Ukrainian].
15. Filonenko L. Merziie Khalitova: mystetski zustrichi u Frankovomu kraiu. *Homin Pidhiria: zbirka poezii i prozy*. Drohobych: posvit, 2015. S. 33 [in Ukrainian].
16. Khalitova M. Vokalnyi tryptykh na slova Ivana Franka / red.-upor., vst. st. O. Nimylovych, V. Hrabovskoho. Drohobych: Posvit, 2013. 32 s. [in Ukrainian].

SONG UNIVERSE OF IRYNA KLISH

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor of the Department of Music
Theoretical Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The creative path and pedagogical activity of the Ukrainian singer and teacher Iryna Klish, who worked at Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University for more than forty years (1977-2021) are revealed. She performed as a solo performer and as part of various ensembles and as a soloist of choral groups («Legend», «Beskid», «Gaudeamus», «Drohobyskyi Boyan», «Oranta», «Vidlunya»). The artist's activities had a significant impact on the development of Drohobych's musical and educational life at the turn of the 20 th and centuries.

Achievements in education at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts (today – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts), especially in the class of the famous professor Tamara Veske (1914-2005).

The singer's repertoire, rich in opera arias, chamber vocal works by Western European and Ukrainian composers, folk songs, works written especially for the singer or performed by her for the first time since their creation, was analyzed. The panorama of cooperation of I. Klish with famous composers, groups, touring trips is revealed. The work of I. Klish in the field of intensive pedagogical activity is highlighted and the range of her scientific interests is revealed. It was established that the leading thematic direction of scientific publications by I. Klish became the study of creativity of famous Ukrainian singers.

The research methodology on a comprehensive approach based on cultural-historical, chronological and musical-analytical methods in highlighting the characteristic features of the artist's artistic activity. *The scientific novelty* of the research consists in the introduction of little-known pages of the work of the singer Iryna Klish into Ukrainian musicology. For the first time, an attempt was made to collect and analyze information about the training of the artist, her concert and tour palette, a significant repertoire list, peculiarities of interpretation of works, cooperation with famous composers, groups and soloists.

The purpose of the publication is to represent the creative, pedagogical and musicological achievements of the famous singer, pedagogue Iryna Klish in the course of the development of her artistic talent. *The practical significance.* The need to research the creativity of the singer and pedagogue is due to the need to cover and reveal the whole panorama of the Ukrainian musical art of Drohobychchyna in the last third of the 20th – the first twenty years of the 21 st century and to reveal the trends of its development in connection with the singer's important anniversary.

Key words: Iryna Klish, singer, teacher, repertoire, song, aria, soloist.

Надійшла до редакції 5.11.2024 р.

УДК:78.451;78.2У

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МЕТОДИКИ ПОП-ВОКАЛУ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Марія Стоколяс – аспірантка кафедри джазу та популярної музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів.
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.877>
<https://orcid.org/0000-0002-2436-8104>
marichka.stok@gmail.com

Проаналізовано сучасний стан розвитку української методики поп-співу, зокрема окреслено основні проблеми: відсутність систематизованої української методики викладання поп-вокалу, використання дещо застарілих методик, застосування іноземних методик без переосмислення та адаптації. Здійснено огляд основних вітчизняних та зарубіжних публікацій. Розглянуто популярні іноземні методики викладання поп-вокалу та виділено основні переваги та недоліки кожної з них. Виявлено складові та прогресивні елементи іноземних методик у проекції на українське поп-вокальне виконавство, виокремлено основні варіанти адаптації іноземних методик до української вимови та особливостей співу.

Ключові слова: Вокал, поп-вокал, методика, виконавство, міжкультурна комунікація.

Постановка проблеми. Мистецтво поп-вокалу посідає особливе місце в сучасній українській культурі. Поп-виконавство є медіатранслятором не лише естетичних, аксіологічних та професійних меседжів, а й політичних та національних. Як вид мистецтва та соціокультурний феномен сучасний неакадемічний спів дедалі більше користується попитом як на концертних майданчиках так і в освітніх інституціях. Доступність широкої аудиторії, емоційність, театральність, мелодичність, тілесна і вокальна виразність – усе це робить популярний спів мистецтвом, здатним впливати на соціум, нести культуру і традиції. Тож перед поп-виконавцями постають дедалі вищі вимоги до різноманітних аспектів сценічної онтології: від рухів, жестів, танцю до технічно досконалого володіння голосовими формами, вокальними прийомами. З-поміж трьох основних вокальних технік – академічної, народної та популярної (естрадної) саме остання найтісніше кореспондує з природними емоційними патернами руху, формами голосового апарату та вимагає багатовимірної філігранної роботи з усіма складовими вокального інструменту – людського тіла. За часів СРСР українське «естрадне» вокальне мистецтво було достатньо ізольоване від впливів світових тенденцій та методик, що використовувались у світовій практиці, було своєрідним міксом академічних та народних технік. За відсутності сформованих різновекторних традицій у вокально-методичній сфері сучасні українські педагоги переважно змушені працювати за іноземними вокальними методиками.

Не зважаючи на те, що вокальне поп-мистецтво є найбільш потужним засобом впливу на широкі маси слухачів, формування їхньої психології сприйняття, виховання національного самоусвідомлення, на даний момент практично відсутній науково-методичний дискурс, який сприяв би поглибленому розумінню існуючих методик під кутом зору доцільності, професійності та перспективності. Все це обумовлює *актуальність* пропонованої наукової розвідки.

Процес становлення українських методик поп-співу у контексті взаємодії з провідними світовими методиками та вплив цих процесів на професійну кваліфікацію поп-вокаліста формує *мету статті*: визначити перспективи та вектори професіоналізації українського поп-виконавства у зв'язку інтеграційними процесами у сучасній поп-вокальній педагогіці.

Огляд останніх публікацій з теми. Українські методики викладання популярного вокалу перебувають у процесі становлення, оскільки поп-вокал, як виокремлений тип звуковидобуття і роботи з голосовим апаратом, розглядається лише з кінця XX століття. Світові, зокрема, європейські та американські методики роботи з поп-вокалом розпочали своє формування на початку XX ст. У 1960-70 роках вони вже застосовувались у рамках викладання вокальних дисциплін у коледжах і університетах. В основу цього процесу були покладені праці Сета Рігса (Seth Riggs), Джо Естіл (Jo Estill), Лілі Леманн (Lilli Lehmann), Крістін Лінклейтер (Kristin Linklater), Івонн Рід-Марлінг (Yvonne Rodd-Marling), Кетрін Садолін та ін. В українській науковій літературі є низка досліджень із питань поп-вокальної (естрадної) освіти, особливостей постановки вокального апарату, принципів звукоутворення (Н. Дрожжина, В. Откидач, Я. Кушка, Л. Прохорова, Н. Фоломєєва та ін.), однак більшість із них спираються на дослідження та іноземні методики, популярні наприкінці XX століття, лише оглядово торкаючись сучасних світових методик викладання популярного співу. Досліджень, що аналізують вплив, взаємодію, доцільність та наслідки інтегрування світових методик у національне «тіло» українського популярного співу, на даний момент немає.

Виклад матеріалу дослідження. Спів – це найприродніший прояв творчої потенції людини, результат культурного вирізнення з архаїчного світу глибинним емоційним відгуком, яскравим інтуїтивним чуттям, тілесним проявом як реакцією на прекрасне. Незліченне багатство звуків, голосів довколишнього середовища, різноманіття життєвих подій і реакцій на них – усе це шукало вихід, реалізацію через тілесні патерни, «голосові форми». Від імітації голосів тварин та птахів, аби відтворити, втримати, зафіксувати певну звукову, а відтак, вокальну форму до озвучення, висловлення різнобар'я переживань, емоцій, почуттів – таким був шлях до освоєння найдивовижнішого первинного тілесного музичного інструменту людини – голосу.

Людство з прадавніх часів вірило, що людський голос – таїна і дар Божий та наділяло спів магічними властивостями, божественною силою, владою. Звучання голосу виходить із внутрішнього «я» людини, проникає в серце слухача, відкриває духовне і чуттєве, дає можливість відчуття те, що не можна почути слухом.

У давньогрецьких мітах прекрасні сирени своїми неземними піснями зваблювали мореплавців і вели до неминучої смерті, спів Орфея розчулював найнепохитніших богів, а Ехо, «дівчина та говірка, що вітрами розноситься» [2], за непокору богам була покарана страшним прокляттям – німотою.

Для християн спів є надзвичайно важливою частиною служіння Богу. У Біблії ритуал звернення до Бога побудований на співі, мелодекламуванні, на прославлянні співом, співаній молитві. Людський голос трактується як потужний інструмент для комунікації з Всевишнім – «Голосом моїм кличу до Господа, і він чує мене з гори святої своєї» [1, Псалом 3:4]

Незалежно від рівня технічної майстерності момент вокалізації – це багатовимірне складне дійство, де сплітається зовнішнє і внутрішнє, досвід та миттєвість, спонтанне і плановане.

Людина поступово освоює і відкриває для себе нові грані звуковидобуття, артикуляції, тембральності перш за все через тілесну реакцію на різні емоційні стани та прагнення відтворити прекрасне. Спів стає інструментом єднання з сакрумом. Голос, маючи первинне фізіологічне призначення – комунікацію між людьми, переходить на новий рівень, де ним не лише реалізуються базові потреби для життя у суспільстві, висловлюються настрої, побажання, особиста екзистенція, ставлення до навколишніх та світу. І саме феномен голосового музикування, вокалізації став основою для «розростання» музичної тілесності у просторі, і, як логічне продовження звучання за межами тіла, для появи музичних інструментів.

Як частина організаційного процесу, для структуризації та розпізнавання, зчитування зашифрованої у звуці інформації викристалізуються певні сталі «голосові форми» – тілесні відбитки різноманітних переживань, потреб і почуттів. Плач, радість, страх, здивування – це базові універсальні емоційні стани, які виникли ще до появи мовленнєвої діяльності і супроводжувались певними тілесними і голосовими реакціями-формами. Ці первинні архаїчні тілесні голосові форми інтегруються у вокалізацію та дедалі більше урізноманітнюються з усталенням співу як невід'ємної складової культури людства, побутового життя. Звукове втілення внутрішніх відчуттів, їх м'язові форми стають

першоосновою для передачі вмінь і навичок співу, відтак тілесні патерни, інтрацепція при виконанні певного типу звуків стають основою перших спроб систематизації образних асоціацій та біомеханічних відчуттів та підґрунтям для передачі тілесного досвіду та викладання співу.

У Т. Адорно знаходимо наступне: «Витоки музики <...> виходять за межі сфери намірів, сенсу та суб'єктивності. Це жестове мистецтво, близьке до плачу» [4; 26]. Отже музичне мистецтво як емоційно-звукова форма, руховий патерн, жест як «будь-яка енергетична часова форма, наділена змістом» [5; 34] у основі своїй містить вокальну тілесність у різних проявах. Важливість цієї точки зору на музичне мистецтво, зокрема, вокальне, полягає ще й у тому, що патерн плачу, «приплакування» є одним із методів формування певної голосової форми вокального апарату задля отримання бажаного тембрального забарвлення і звуку – конфігурації вокального музичного інструменту. Проте кожна людина використовує базові голосові форми, наповнюючи їх власною інформацією, реакцією тіла на відчуття, емоційними знаннями, досвідом. І якщо в академічному вокальному мистецтві існують строгі канони, що урамковують різноманіття форм і можливостей голосового апарату, зводячи його до тих, які відповідають стилістичним вимогам, то у популярному співі основна мета артиста – це якомога ширший арсенал засобів, варіантів та форм голосового апарату і тіла, які дозволять збагатити звуковиразову палітру. Ці виклики у сучасному популярному виконавстві спричинили виникнення різноманітних методик викладання популярного співу, які базуються на глибинному зв'язку психіки, опорно-рухового і голосового апаратів як нероздільних рівноцінно важливих складових «тіла» популярного вокаліста.

Із точки зору сучасної фізіології та фоніатрії, вокальний інструмент, голосовий апарат можна умовно поділити на чотири частини, які мають свої функції і синергетично взаємодіють:

«корпус» – тіло – основа (скелет, м'язи підтримки);

«паливо» – повітря – енергія (структури та м'язи респіраторної системи);

«двигун» – вібраційна поверхня (гортань, голосові складки);

«фільтри» – резонанс – тембр (артикуляційна система: частини глотки, ротової і носової порожнини).

Основною метою всіх вокальних методик є налагодження скоординованої роботи цих структур. Однак у вокальній практиці й досі існують різні підходи до навчального процесу, залежно від того, яку з підсистем педагог вважає основною у процесі голосоутворення і, відповідно, якою з методик (однією чи багатьма) він послуговується. Також потрібно не випускати з поля зору такий важливий фактор у роботі з голосовим апаратом як направленість пропонованих голосових форм, артикуляції голосних та приголосних на фонетичні особливості рідної мови розробника методики [6]. Отож, основним завданням сучасного педагога поп-вокалу є глибинний аналіз, осмислення та адаптація сучасних світових вокальних методик до потреб і специфіки українського поп-вокалу. Звідси виникає потреба в аналізі найпопулярніших світових методик у контексті міжкультурної взаємодії.

У сучасній палітрі методик викладання поп-вокалу існує декілька провідних систем, які дещо різняться підходами. Деякі (сегментні) базуються на роботі з голосовим апаратом та окремими його структурами (Джо Естілл, Кетрін Садолін), синтетичні (системні) на цілісному впливі на тіло вокаліста (Крістін Лінклейтер). Одні з них – на тілесних, резонаторних відчуттях, психологічних, емпіричних методах (Лілі Леманн, Сет Рігс, Крісті Лінклейтер), інші – беруть за основу технологічні підходи, користуючись у роботі стробоскопом, програмним забезпеченням для візуалізації частотних діапазонів, формант і т. д. (Estill Voice Training, Complete Vocal Technique). Розглянемо найпопулярніші з них.

Однією з перших в українському просторі з'явилась популярна методика Speech Level Singing (SLS), розроблена американським вокальним тренером Сетом Рігсом [8]. Фактично вона перевернула сприйняття викладання поп-вокалу, остаточно відділивши його від академічного та народного в окрему галузь, що потребує специфічних методів та методик роботи. Основна ідея SLS полягала у підтриманні природного «розмовного» положення голосових складок при співі «незалежно від голосового регістру та гучності» [8; 9], що дозволяє збагатити тембральну палітру, уникнути перенапруги і досягати рівного звучання на всьому діапазоні голосу. Можливість пройти навчання за методикою он-лайн і оф-лайн та наявність на сайті переліку сертифікованих викладачів у кожній країні світу дає можливість якісно освоїти методику. Безперечними перевагами методики є стабілізація і розслаблення м'язів гортані, робота з резонаторами та високою позицією звуку, однак робота з тілом та диханням є більш поверхневою. Дещо неоднозначною та недиференційованою є пропонована градація фізичного навантаження у процесі співу. Ключова особливість методики, акцентуація на м'якій атаці звуку, не враховує специфіку голосового апарату початково схильного до млявого та придихового звуковидобуття та притаманну українському співу досить активну атаку звуку. Також недоліком системи є дещо застаріла термінологія та розуміння принципів роботи голосового апарату. Однак найбільшим викликом для українських педагогів у роботі з методикою Speech Level Singing є корекція вимови голосних та приголосних звуків, адже резонаторні та артикуляційні особливості української та англійської мов суттєво відрізняються. Саме тому досить часто

у власному педагогічному досвіді доводиться мати справу зі здобувачами освіти, які позиційно і артикуляційно добре звучать у англійських піснях і значно гірше в українських. Отже при роботі з методикою *Speech Level Singing* існує необхідність залучення здобутків інших методик для роботи з тілом та дихальним апаратом, адаптації та осмислення моделей голосних звуків, відтак модифікація вправ для коректного опрацювання звуків згідно української артикуляції та форм голосового апарату.

Однією з методик, спрямованих на синергетичну чутливу образно-чуттєву та акустичну роботу з голосовим апаратом, є система шотландської викладачки вокалу та акторської майстерності К. Лінклейтер (*Krisitn Linklater*). Її праця *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*, видана вперше у 1976 р., до цього часу є золотим стандартом цілісного підходу в роботі з голосовим апаратом через призму усвідомлення усього тіла як цілісного музичного інструменту [7]. Основна задача методики – формування голосу через емоційні патерни, уникнення зайвої напруги в тілі та «звільнення індивідуального, творчого голосу» [7]. У методиці Лінклейтер детально описана робота з тілом, дихальним апаратом, артикуляційними м'язами – від релаксації до психо-моторної взаємодії з найменшими структурами голосового апарату, від образно-емоційних відчуттів до контрольованого свідомого напруження структур. Однак знову стикаємось із проблемою переосмислення вправ, пов'язаних із фонемами та їх формами, притаманними англійській мові, тобто, фактично, увесь блок вправ, присвячений формуванню приголосних і голосних на рівні роботи язика, губ, щелепи, м'якого піднебіння тощо доводиться змінювати, адаптовуючи до української вимови. Недоліком є відсутність до недавнього часу можливості пройти навчання он-лайн та дуже обмежена кількість сертифікованих педагогів, які викладають методику. Також суттєвим недоліком методики є відсутність системи вокальних прийомів та анатомічно обґрунтованих пояснень принципів звуковидобуття. Не зважаючи на це, побутує переконання, що методика Лінклейтер є зразком найбільш комплексного та різновекторного підходу до базових фундаментальних налаштувань тіла-інструменту вокаліста за умови належного опрацювання та осмисленого підходу до артикуляційних вправ.

Найбільш прогресивні методики викладання поп-вокалу активно залучають новітні технології та суміжні сфери наук для дослідження процесу співу. Однією з таких науково обґрунтованих методик, розроблених на базі детальних анатомічних знань, фундаментальних досліджень голосового апарату у різних режимах за допомогою сучасного медичного та акустичного обладнання є методика американської співачки та педагога Джо Естілл *Estill Voice Training (EVT)* [10]. Авторка методу стверджувала, що EVT завдяки розумінню фізіології голосового апарату немає стилістичних обмежень у використанні, методика може застосовуватись для роботи як з академічним співом так і з поп-, рок-, джазовим вокалом. Основною перевагою методики є глибоке знання анатомії та фізіології процесу співу, ізоляція структур та складових голосового апарату для більш точного контролю над звуковидобуттям. Методика EVT є унікальним поєднанням науки та чуттєво-емоційних патернів, через які пропонується знаходити та виокремлювати окремі анатомічні структури голосового апарату. Методика передбачає роботу з 13 голосовими фігурами (різні положення гортані, язика, щелепи, губ, щитоподібного та перстникового хрящів, голосових та вентрикулярних складок) та 6 основних голосових якостей, «вокальностей» (*Speech, Falsetto, Sob, Twang, Opera, Belting*), кожна з яких має чітко прописані «рецепти»-форми голосового апарату. У методиці відсутня конкретна прив'язка до англійської мови, натомість форми апарату пізнаються через психо-емоційні патерни та попередньо опрацьовані ізольовані структури. Це дозволяє використовувати «рецепти» вокальних прийомів без адаптації та корекції. Окрім того в арсеналі *Estill Voice Training* є спеціальна програма-спектроаналізатор *Estill Voiceprint*, яка дозволяє візуалізувати і аналізувати частоту, амплітуду, гармоніки та інші акустичні характеристики голосу без прив'язки до мови та її конкретних форм голосних/приголосних. Перевагою також є широкий вибір он-лайн і оф-лайн сертифікованих курсів, які доступні практично в кожній країні світу. Серед недоліків даної методики, в першу чергу, слід зазначити досить високий рівень складності, велику кількість технічних нюансів, поверхневу роботу з дихальною системою, систему анкерування тіла, яка при невмілому використанні призводить до затисків. Проте переважна більшість педагогів, які пройшли курси та викладають, використовуючи фігури EVT, схилиються до думки, що методика *Estill Voice Training* є найбільш універсальною, інтернаціональною та незамінною у навчальному арсеналі за умови залучення відсутніх компонентів для роботи з тілом з інших методик.

Методика *Complete Vocal Technique (CVT)* [9] розроблена данською співачкою та педагогом Керрін Садолін у 1990-х роках. У Копенгагені функціонує *Complete Vocal Institute*, який є найбільшим у Європі освітнім центром для вокалістів. Методика базується на глибокому розумінні анатомії та фізіології звуковидобуття та вважається ефективною для співаків різних жанрів. Основою методики CVT є три базові принципи, що забезпечують правильне функціонування голосового апарату: підтримка дихання, правильне використання голосових складок та контроль акустичного резонансу. Принцип підтримки

дихання у методиці описаний надзвичайно детально і структуровано, що дає можливість зрозуміти і анатомічно обґрунтовано трактувати вокальну опору (англ. support) як комплексну роботу різних груп м'язів відносно різних вокальних режимів. Кожен з чотирьох вокальних режимів (Neutral, Curbing, Overdrive, Edge) візуалізований за допомогою схем та моделей, де чітко розписано принцип його роботи на різних рівнях голосового апарату (голосові складки, гортань, положення щелепи, язика та губ) включно з м'язами підтримки дихання. CVT також має чіткі рекомендації та фізіологічні «рецепти» для співаків, які працюють з специфічними («екстремальними») ефектами у вокалі – Growling, Distortion, Creek. Методика пропонує різні варіанти знаходження правильних режимів роботи вокальних структур – від емоційних патернів до чітко означених фонем, що дозволяє досить легко адаптувати форми вокальностей та вправи до будь-якої мови. Беззаперечною перевагою є відсутність поділу голосового діапазону на «грудний» та «головний», голос трактується як цілісний і неподільний інструмент-тіло, який у нейтральному режимі здатен безперешкодно охопити весь діапазон поп-вокаліста. Щодо недоліків методики, то слід зазначити відсутність роботи з тілом, складність термінології, відсутність персоналізації (методика не враховує анатомічні особливості). Окрім того через те, що методика відносно нова, передбачається довгий термін навчання безпосередньо у Complete Vocal Institute існує проблема з пошуком сертифікованих викладачів.

Серед українських педагогів також є спроби сформувати самостійні методики роботи у поп-вокалі. Однак поки що жодна з них не може конкурувати з провідними світовими методиками. Це пов'язано, перш за все, з відсутністю технологічного оснащення, без якого вкрай важко досліджувати та контролювати процес звуковидобуття. Такою є одна з основних причин радше переосмислення світових здобутків, аніж побудова нових методичних структур.

Серед українських методик слід виділити Improviation I. Цуканової, яка охоплює широкий спектр вокальних прийомів, має унікальну термінологію та цікавий підхід до навчального процесу через міксування музичних стилів. Однак методика має ряд суттєвих недоопрацювань, зокрема, відсутність анатомічних обґрунтувань та «рецептів» для вокальних прийомів, свідоме уникання детального заглиблення в біомеханіку звуковидобуття. Окрім того, всі методичні матеріали та вправи базуються на російській мові, що унеможливує використання даної методики.

Також слід виділити методику вокальної тренерки телевізійного проєкту «Голос Країни» Н. Шепеленко. Її «Вокальний інтенсив» є своєрідним переосмисленням провідних вокальних методик з додаванням тілесноорієнтованих методів навчання (боді-перкусія). Цінними є україномовні авторські вправи, в яких світові вокальні прийоми повністю переосмислені через український мелос, фонетику та артикуляцію [3].

Висновки. Аналіз теоретичних та практичних аспектів вищенаведених вокальних методик дає можливість обґрунтувати необхідність комплексного підходу до формування української методики викладання поп-співу. Міжкультурний обмін та селективне застосування певних елементів кращих світових методик, адаптацію прийомів та вправ до особливостей української мови дає можливість вітчизняним педагогам поп-вокалу розвивати методи та методики викладання. Поєднання сегментних та системних підходів, анатомічних знань, сенситивно-емоційних методів, технологічних інновацій, програмного забезпечення дозволяють формувати у учнів такі необхідні професійні голосові якості як тілесна свобода та відсутність затисків голосового апарату у процесі фонації, філігранне та ізольоване володіння усіма структурами вокального апарату, чистота артикуляції та володіння сучасними вокально-технічними прийомами. У власній педагогічній практиці на часі оновлення методичної розробки з дисципліни Методика викладання співу, де планується ознайомлення з сучасними методичними можливостями, яке дозволить індивідуально підбирати найбільш раціональний шлях для досягнення необхідного результату.

Список використаної літератури

1. Біблія. Переклад П. О. Куліша, І. С. Левіцького і І. П. Пулюя. Київ : Українське біблійне товариство, 2003. 1080 с.
2. Теокріт. Ідилії. Епіграми. Переклад з давньогрецької А. Цісик. Львів : Apriori, 2020. 184 с.
3. Шепеленко Н. Міні-збірка вправ 7 кроків до ідеального звучання. Київ, 2024. 6 с.
4. Adorno T. Philosophy of New Music. Minneapolis : University Of Minnesota Press, 2006. 208 p.
5. Hatten R. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 95 p.
6. Lehmann L. How to Sing. New York : Dover Publications, 2013. 206 p.
7. Linklater K. Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language. London : Nick Hern, 2006. 392 p.
8. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles : Alfred Music Publishing, 1992. 96 p.

9. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen : CVI Publications, 2013. 272 p.
10. Steinhauer K., McDonald Klimek M., Estil J. The Estill Voice Model: Theory & Translation. Los Angeles : Estill Voice International, 2017. 236 p.

References

1. The Bible. Translation by P. O. Kulish, I. S. Levytsky, and I. P. Puluy. Kyiv : Ukrainian Bible Society, 2003. 1080 p.
2. Theocritus. Idylls. Epigrams. Translated from Ancient Greek by A. Tsisyk. Lviv : Apriori, 2020. 184 p.
3. Shepelenko N. Mini-collection of exercises: 7 Steps to Perfect Sound. Kyiv, 2024.. 1080 p.
4. Adorno T. Philosophy of New Music. Minneapolis : University Of Minnesota Press, 2006. 208 p.
5. Hatten R. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 95 p.
6. Lehmann L. How to Sing. New York : Dover Publications, 2013. 206 p.
7. Linklater K. Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language. London : Nick Hern, 2006. 392 p.
8. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles : Alfred Music Publishing, 1992. 96 p.
9. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen : CVI Publications, 2013. 272 p.
10. Steinhauer K., McDonald Klimek M., Estil J. The Estill Voice Model: Theory & Translation. Los Angeles : Estill Voice International, 2017. 236 p.

DEVELOPMENT OF MODERN POP VOCAL METHODS IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

Stokolias Maria – PhD Candidate, Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko, Faculty of Piano, Jazz, and Popular Music, Department of Jazz and Popular Music, Lviv

This article analyzes the current state of Ukrainian pop vocal teaching methodologies, outlining the key challenges: the lack of a systematic Ukrainian methodology for teaching pop vocals, the use of somewhat outdated methods, and the adoption of foreign methodologies without rethinking or adaptation. A review of major domestic and international publications is provided. Popular foreign methods of pop vocal teaching are examined, highlighting their main advantages and disadvantages. The components and progressive elements of foreign methodologies are analyzed in the context of Ukrainian pop vocal performance, and key approaches to adapting foreign methodologies to Ukrainian pronunciation and singing characteristics are identified.

Key words: vocal, pop vocal, methodology, performance, intercultural communication.

UDC:78.451;78.2Y

DEVELOPMENT OF MODERN POP VOCAL METHODS IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

Stokolias Maria – PhD Candidate, Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko, Faculty of Piano, Jazz, and Popular Music, Department of Jazz and Popular Music, Lviv

The purpose of the article is to determine the prospects and vectors of professionalizing Ukrainian pop vocal performance in the context of integration processes in modern pop vocal pedagogy.

The methodological basis of the research includes the works of prominent scholars and practitioners such as Seth Riggs, Jo Estill, Lilli Lehmann, Kristin Linklater, Yvonne Rodd-Marling, Catherine Sadolin, as well as studies by Ukrainian researchers like Nataliya Drozhzhina, Valeriy Otkydach, Yaroslava Kushka, Lyudmyla Prokhorova, and Nataliya Folomieieva.

The results of study confirmed that the systematic adaptation and integration of leading global pop vocal methodologies into Ukrainian pedagogical practice can significantly improve the quality and specificity of pop vocal education, considering the phonetic and stylistic features of the Ukrainian language.

The novelty of this study lies in the detailed analysis of modern global methodologies for pop vocal teaching and their adaptation to the specific needs of Ukrainian pop vocal performers, which includes incorporating national phonetic and cultural characteristics.

The practical significance of the study is reflected in its potential to develop and improve Ukrainian methodologies for teaching pop vocals, providing teachers with tools to adapt leading global techniques to the needs of Ukrainian performers and educational institutions.

Key words: vocal, pop vocal, methodology, performance, intercultural communication.

Надійшла до редакції 25.11.2024 p.

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»
Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.
КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.
CULTURE AND TRADITIONS

УДК 821.133.1:82-95:7.038.6

МАРСЕЛЬ ПРУСТ «ПРОТИ СЕНТ-БЬОВА» : СУПЕРЕЧНОСТІ БІОГРАФІЧНОГО МЕТОДУ

Світлана Холодинська – доктор культурології, професор, завідувач кафедри філософських наук та історії України, ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», м. Дніпро, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-6746-135X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.878>
svetlanah01091970@gmail.com

Об'єктом теоретичного аналізу обрано незавершену книгу Марселя Пруста «Проти Сент-Бьова», простежено окремі деталі підготовки письменника до написання семитомного роману «У пошуках загубленого часу». Увагу сфокусовано на постаті Оноре де Бальзака, творчо-життєвий шлях якого виступив одним із наріжних чинників у процесі аргументації засад біографічного методу.

Наголошено, що Марсель Пруст працював над книгою в ті роки, коли на французьких теренах розпочалося становлення авангардизму. На початку ХХІ століття – періоді підсумовування «за» і «проти» практики постмодерністського мистецтва, став очевидним вплив окремих напрямків авангардизму на естетико-художнє шукання не тільки «пост», а й «мета» модерністів.

Ключові слова : біографічний метод, літературна творчість, критика, авангардизм, «пост» та «мета» модернізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Різномасштабний інтерес до творчої спадщини Марселя Пруста (1871–1922 рр.) як європейської, так і вітчизняної гуманістики загальновідомий. При цьому, слід підкреслити, що до ідей роману «У пошуках загубленого часу» зацікавлено ставляться не лише літературознавці, а й філософи, психологи та – останнім часом – культурологи, котрі «вписують» цей видатний зразок французької літератури минулого століття в контекст культуротворчих процесів, що потужно заявили про себе на межі ХІХ–ХХ століть. Саме можливість застосувати засади культурологічного аналізу до творчо-пошукової ситуації, яка в означений період складалася на французьких теренах, актуалізує матеріал цієї статті.

Використовуючи формально-логічну структуру «творчо-пошукова ситуація», мається на увазі низка естетико-художніх чинників, у просторі яких перебував і сам М. Пруст, можна поступово реконструювати ту систему «бачення світу», яка є чи не найпомітнішою сутнісною ознакою прустівського роману. Починаючи від поетичної та есеїстичної спадщини Шарля Бодлера (1821–1867 рр.) до поетико-теоретичних шукань Стефана Малларме (1842–1898 рр.) та Рене Гіля (1862–1925 рр.) формувалися такі авторські підходи до таких феноменів як «символ», «час – простір», «синтез», «інтуїція», «навіювання», «пам'ять», «спогади», які в різних інтерпретаціях будуть апробовані протягом усього минулого століття. Особливу вагу естетико-художнім «проривам» митців надавала філософська модель «митець – творчий процес – художній твір», відпрацюванням якої опікувався Анрі Бергсон (1859–1941 рр.), в інтелектуальному просторі котрого, як відомо, певний час існував М. Пруст.

Актуальність проблеми, заявлена у цієї статті, надає і необхідність від розгорнутих досліджень означеного періоду, а їх здійснено чимало, перейти до його (періоду – С. Х.) послідовної деталізації, навіть нюансування, використовуючи потенціал культурологічного підходу.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська гуманістика достатньо послідовно реконструювала творчість М. Пруста, роблячи наголос як на ролі А. Бергсона, так і на окремих засадах філософії інтуїтивізму в процесі формування світоставлення майбутнього класика французької літератури. Найвиразніше означений аспект представлений у дослідженнях Л. Левчук.

Постаті і А. Бергсона, і М. Пруста, в контексті широкого кола питань, пов'язаних із біографічним методом Ш.-О. де Сент-Бьова, присутня в наукових розвідках О. Оніщенко. Елементи біографічного методу дотичні і до тих робіт, які, з одного боку, переосмислюють історію, а з іншого, оцінюють сучасну спрямованість літературно-мистецьких пошуків. В означеному аспекті помітний інтерес викликають роздуми В. Бондарчука, О. Валецького, Л. Дабло, Н. Жукової, Т. Ємлянової,

Т. Кохана, В. Менжуліна, Ю. Сабадаш. Водночас, слід враховувати, що реконструкція засад біографічного методу в просторі української гуманістики має послідовно авторський характер, що – у свою чергу – актуалізує необхідність систематизації та узагальнення існуючого дослідницького поля.

Мета статті. Відштовхуючись від теоретичного потенціалу книги Марселя Пруста «Проти Сент-Бьова», зацентрувати увагу на виявлених автором роману «У пошуках загубленого часу» суперечностях біографічного методу – концепції, котра активно використовується в просторі української гуманістики.

Виклад основного матеріалу дослідження. На відміну від масштабного роману «У пошуках загубленого часу», який з моменту його, так би мовити, поступового написання й такого ж – поступового – оприлюднення перебував у полі зору і критиків, і літературознавців, і філософів, вкрай важливе дослідження «Проти Сент-Бьова» подекуди цитується окремими вітчизняними науковцями, проте об'єктом теоретичного аналізу на українських теренах не виступало. Матеріал цієї статті повинен вирішити, принаймні, два завдання, а саме: а) заповнити «білу пляму» щодо цілісного продання змісту дослідження «Проти Сент-Бьова»; б) пояснити модель персоналізації історії французької літератури, яку аргументував М. Пруст.

Як відомо, книга «Проти Сент-Бьова» вважається незавершеною, що підтверджує байдужість письменника щодо окремих речень або слів, які залишилися обірваними: вочевидь, що Пруст не лише не редагував текст, а й – навіть – не перечитував його. Літературознавці цілком слушно відзначають деяку гарячковість, з якою він писався. З огляду часу, емоційно-психологічний стан письменника можна як збагнути, так і пояснити, адже в процесі роботи над книгою «Проти Сент-Бьова» він уже «бачив» обриси зовсім іншого твору, що – згодом – принесе йому світову славу.

Перша сторінка тексту «Проти Сент-Бьова» настільки несподівана, що прочитавши її стаєш заручником письменника: «З кожним днем я все менше значення надаю інтелекту. З кожним днем я все ясніше усвідомлюю, що лише за межами інтелекту письменнику відкривається можливість вловити щось із давніх вражень, інакше кажучи, досягнути щось у собі самому та знаходити єдино можливий предмет мистецтва» [5; 3]. Продовжуючи формулювати вихідні положення свого дослідження, Пруст наголошує, що аж ніяк не залежачи від інтелекту, кожна година нашого життя «знаходить собі сховище в будь-якому матеріальному предметі, втілюючись у ньому...». Це нагадує письменнику народні легенди про душі померлих: матеріальний предмет стає вмістилищем спогадів, які можуть ніколи не знадобитися людині. Прустівська критика «інтелекту» цілком логічно спрямовує його думки до «інстинкту», примушуючи зробити висновок, що будь-яка незадоволеність інтелектом не дозволяє ні пересічній людині, ні митцю його оминати.

У роздумах Пруста присутнє поняття «інтелектуальний твір», намагання створити який, на його думку, є свідченням легковажності митця. Письменник не приховує власні коливання між «за» і «проти» інтелекту, оскільки вони (коливання – С. Х.) набувають особливої ваги саме в контексті методу Сент-Бьова, що, за твердженням Пруста, «зачіпає найважливіші інтелектуальні проблеми».

Доцільно підкреслити, що в текст дослідження письменник не лише вводить поняття «інтелект», «спогади», «втрачені враження», «пам'ять», «приховані почуття», константу часу – «минуле – сучасне – майбутнє», – а й неодноразово їх використовує, полемізуючи з ідеями Ш.-О. де Сент-Бьова. Переважна більшість понять, на яких наголосили, пов'язана з дослідницькими уподобаннями А. Бергсона, під впливом якого – протягом усього життя – перебував М. Пруст. Майбутній письменник народився, коли А. Бергсону виповнилося 12 років. Саме на цьому факті акцентує увагу Л. Левчук, деталізуючи етапи впливу філософії інтуїтивізму на концептуальні засади роману «У пошуках загубленого часу»: «...на межі XIX–XX сторіч двадцятидев'ятирічний Пруст стане послідовним інтерпретатором бергсонівських ідей. Найпослідовніше М. Пруст намагався втілити в мистецтві інтуїтивістську ідею часу» [1; 36].

Окремі новації, порівняно з позицією Л. Левчук, присутні в статті О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020 р.), на сторінках якої наголошено: «Особливу значущість циклу М. Пруста «У пошуках загубленого часу» надає той факт, що А. Бергсон був знайомий з твором письменника і мав реальну змогу сприйняти літературну модифікацію «оборотного» часу Ньютона, яким оперують у механіці та фізиці, й «необоротного» – односпрямованого, коли час рухається від минулого, через сучасне до майбутнього» [2; 34]. На нашу думку, окреслені вихідні положення сприятимуть більш адекватній інтерпретації тих «закидів», які М. Пруст робить Ш.-О. де Сент-Бьову.

Працюючи над першим розділом свого дослідження, М. Пруст зазначає, що хотів написати статтю, присвячену Сент-Бьову, де сказав би, що його метод абсурдний, проте замість цього протягом 1908–1909 років написав книгу. Називаючи біографічний метод абсурдним, Пруст відразу ж робить своїми опонентами численних прихильників Сент-Бьова, які захоплювалися ідеями відомого літературознавця. Слід зауважити, що за життя Сент-Бьова і після його смерті далеко не всі французькі інтелектуали прийняли дослідження Сент-Бьова однозначно позитивно чи негативно: метод спровокував дискусії, проте мало хто з тодішніх фахівців дозволяв собі таке послідовне заперечення «біографізму» як це зробив

Пруст. При цьому, не прийнявши засад нового методу, Пруст, водночас, різко негативно поставився до літературної спадщини Сент-Бьова, називаючи його не інакше як «поганий письменник».

Систематизуючи критичні тези М. Пруста, звернемо увагу на таке :

а) посилаючись на зізнання самого автора методу, Пруст наголошує на складності його (методу – С. Х.) застосування. Наразі, Сент-Бьов і сам визнавав, що біографічний метод важко долучити до «вивчення древніх» літераторів і звинувачував їх сучасників щодо відсутності «документальних свідчень». Із відвертою іронією Пруст коментує претензії Сент-Бьова до Жана-Батіста Валенкура (1653–1730 pp.) – французького літератора, котрий не залишив хоча б кілька біографічних рядків про своїх друзів – тогочасних поетів. На думку М. Пруста, безглуздість подібних претензій тим очевидніша, чим глибше занурюєшся у біографічний метод, оскільки його неможливо застосувати і до сучасних літераторів:

б) концентруючи увагу на 40–50-х роках XIX століття, М. Пруст намагається залучити сучасників Сент-Бьова в площину власних теоретичних роздумів. Йдеться, передусім, про Іпполіта Тена (1828–1893 pp.) – відомого теоретика мистецтва, котрий «трансформував» у естетико-мистецтвознавчий простір засади позитивізму Огюста Конта (1798–1857 pp.). Справа в тому, що І. Тен доволі високо оцінив біографічний метод, а Сент-Бьова, за словами Пруста, вважав «...піонером, чудовим виразником свого часу», метод котрого «майже дотичний до його власного – тенівського – методу» [5; 13].

Будучи послідовним прихильником позитивізму, І. Тен розглядав метод Сент-Бьова як «допоміжний елемент науки» (маючи на увазі природничі науки – С. Х.). М. Пруст принципово не приймає такої точки зору, вважаючи, що мистецтво розвивається за власними законами, а ототожнення «вчений – митець» ні в теоретичному, ні в практичному аспектах неприпустиме;

в) використовуючи наріжні ідеї біографічного методу, М. Пруст звертається до теоретичного обґрунтування того, що Сент-Бьов вважав його підґрунтям, а саме : існування літератури у щільному зв'язку з людиною. Якщо ж ця людина – письменник, то необхідно, на думку Сент-Бьова, всебічно вивчити його, так би мовити, «життєву філософію». М. Пруст наводить фактичний матеріал із теоретичних нотаток автора біографічного методу. Маються на увазі численні конкретні запитання, які Сент-Бьов висував самому собі. Ми – стисло – реконструюємо їх : Як на письменника впливала природа?, Як він ставився до жінок та грошей? Які «стосунки» в нього були з релігією?, Чи був він багатим або бідним?, В яких побутових умовах він жив? Які вади чи слабкості письменник припускав у особистісному житті?.

Це лише частина запитань, які, на думку М. Пруста, не мають жодного відношення до специфіки літературної творчості, оскільки «книга – породження іншого «Я», ніж те, що виявляється в наших повсякденних звичках, спілкуванні, вадах. Спроба ж зрозуміти це «Я», вимагає занурення в глибини самого себе та відтворення його в собі» [5; 14–15].

На нашу думку, слід не лише зафіксувати, а й зробити предметом самостійного аналізу ідею іншого «Я», яке, на глибоке переконання М. Пруста, мотивує, спонукає та спрямовує, принаймні, літературну творчість. Полемізуючи з Ш.-О. де Сент-Бьовом із приводу як загальної оцінки спадщини Стендаля (1783–1842 pp.) чи Жерара де Нерваля (1808–1855 pp.), так і їх конкретних творів – книги Сент-Бьова «Бесіди по понеділках», куди увійшли його статті, оприлюднені в газеті «Конститусьонель» та новелу «Сільвія» Ж. де Нерваля – автор дослідження «Проти Сент-Бьова» у новому ракурсі повертається до феномену іншого «Я», наголошуючи, що «у геніїв такого порядку» існує доволі сильне «внутрішнє бачення».

Бажання пояснити природу «внутрішнього бачення», примушує думку М. Пруста коливатися між сильною волею митця та слабо розвиненим інстинктом, фіксуючи при цьому перевагу розуму над серцем. Саме розум, на думку Пруста, шукає різні шляхи, які сприяли б самовираженню, яке – це поширене правило – спочатку відбувається у віршах, а потім у прозі. На нашу думку, запропонований шлях «самовираження» – вкрай важливого етапу творчого процесу – відбиває специфіку формування Жерара де Нерваля – «генія такого порядку».

Ж. де Нерваль, котрий атрибується сучасними літературознавцями як поет-романтик, прозаїк і перекладач, страждав важким психічним розладом, який і обірвав його життя, проте М. Пруст кваліфікує хворобу відомого літератора не як фізичну, а, скоріше, як психологічну : божевілья Ж. де Нерваля «різновид граничного суб'єктивізму, підвищеного інтересу до сновидінь, спогадів, особистісному сприйманню відчуттів» [5; 28].

Нормативи статті не дозволяють нам, так би мовити, розгорнути ті аргументи на захист Ж. де Нерваля, які протистоять критиці його окремих творів з боку Сент-Бьова. Водночас, певні сумніви щодо цінності новели «Сільвія», навколо якої і точиться полеміка, у М. Пруста все ж є. Це підтверджує його визнання, що Ж. де Нерваль саме у власній творчості «робить спроби висвітлити в собі затемнені відтінки, демонструючи інтенсивну роботу свідомості» [4; 581].

У контексті вже розглянутого матеріалу та враховуючи негативне, подекуди, відверто іронічне ставлення М. Пруста до біографічного методу, доцільно представити й іншу позицію. Йдеться про тих,

хто у першій половині ХХ століття не лише поділяв ідеї Ш.-О. де Сент-Бьова, а й робив це, так би мовити, зі знанням справи. У монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (2011 р.) О. Оніщенко, котра у своїх публікаціях неодноразово торкалася як позитивних та і негативних аспектів концепції Сент-Бьова, звертається до есе «Про себе і свою творчість» видатного німецького письменника Томаса Манна (1875–1955 рр.).

Перше, на що звертає увагу О. Оніщенко, це констатація фактів саме негативного ставлення до ідей Сент-Бьова: «...маємо на увазі відверте неприйняття моделі «біографічного методу» М. Прустом, що зумовило появу його відомої праці «Проти Сент-Бьова» (правопис О. Оніщенко – С. Х.), а також завуальовану полеміку, до якої вдався А. Моруа в своїх статтях «Сучасна біографія», «Автобіографія», «Біографія як засіб вираження», «Біографія, що розглядається як наука», «Про біографію як про художній твір» та ін.» [3; 78].

Кількість статей, які Андре Моруа (1885–1967 рр.) – відомий французький письменник – присвятив питанням, пов'язаним із широким колом проблем «біографізму», з одного боку, наголошують на значенні цього феномену, а з іншого, – надають точку зору ще одного опонента Сент-Бьова, котрий – загалом – поділяє позицію М. Пруста. Це важливо і в тому плані, що сам А. Моруа відомий не лише як прозаїк, місце которого в ієрархії французьких письменників достатньо високе, а й визнаний фахівець на теренах «романізованої біографії». Його внеском у розвиток цього літературного жанру є книги, котрі присвячені Шеллі, Байрону, Бальзаку, Жорж Санд, Гюго та ін.

Залучаючи до аналізу біографічного методу А. Моруа – опонента Сент-Бьова – О. Оніщенко вважає за необхідне надати і позицію Т. Манна – прихильника ідей французького літературознавця. В іншому випадку «...ставлення до концепції Ш. Сент-Бьова містить загрозу суб'єктивності та упередженості. Саме тому задля уникнення небезпеки однобічного підходу варто враховувати інші міркування стосовно зазначеної проблеми, зокрема – позицію Т. Манна» [3; 78].

В автобіографічних нотатках «Про себе і свою творчість» Т. Манн згадує «чудове есе Сент-Бьова», яке нагадує йому кращі зразки французької традиції та культури. Оскільки означені нотатки є маннівською спробою самоаналізу, то слід визнати, що для його (самоаналізу – С. Х.) здійснення він вважає за доцільне скористатися окремими позиціями Сент-Бьова.

Як підкреслює О. Оніщенко, біографічний метод містить у собі сім принципово важливих позицій, проте Т. Манн скористався лише деякими з них. Так, він підтримав тезу автора біографічного методу про необхідність аналізувати та враховувати «літературне оточення» того письменника, життєво-творчий шлях которого аналізується: «...імена сучасників (Г. фон Гофмансталь, Ф. Ведекінд, Г. Гессе, Л. Фейхтвангер та ін.) досить часто згадуються ним у тому чи іншому зв'язку. Більш того, деякі з них – А. Франс, К. Гамсун, Г. Гауптман – на думку Т. Манна, визначили «коло безсмертних у літературному процесі його доби» [3; 79].

Використовуючи потенціал «типологічного методу», Т. Манн досить переконливо визначає місце кожного конкретного літератора в ієрархії, передусім, французької літературної творчості. О. Оніщенко підкреслює «незмінну повагу», з якою Т. Манн ставиться до Е. Золя та інших представників натуралізму. Застосування в процесі використання біографічного методу такого параметру як «літературне оточення» дає позитивні результати, виконуючи роль своєрідного компасу в просторі літератури конкретної країни.

Позитивну оцінку з боку Т. Манна концепція Сент-Бьова отримує і щодо «вивчення ворогів і недоброзичливців таланту». Самоаналіз Т. Манна стимулює визнання ним у якості ворога видатного німецького драматурга Бертольда Брехта (1898–1956 рр.). У даному випадку використання засад біографічного методу цікаве фактом оприлюднення Т. Манном прізвища свого «ворога». Водночас, поділяємо позицію О. Оніщенко, котра вважає, що «неприйняття Б. Брехтом Т. Манна...живилося складними обставинами суто психологічного характеру. Саме тому видається недоцільним шукати його витoki у сфері власне художнього, а також у площині творчої конкуренції між двома видатними митцями» [3; 83]. Ситуація «Манн – Брехт», досить відома на європейських теренах завдяки співвіднесенню теоретичної позиції Сент-Бьова з самоаналізом Т. Манна, – принаймні для останнього – у вірному річизі зацентрувала сутність конфлікту зі своїм співвітчизником.

Цілком свідомо зосереджуючись на нотатках Т. Манна, ми показали, що далеко не всі європейські письменники зайняли ворожу позицію щодо біографічного методу, а намагалися знайти в концепції Ш.-О. де Сент-Бьова елементи наукової об'єктивності.

Реконструючи позицію М. Пруста, необхідно звернутися до низки письменників, творчість яких автор книги «Проти Сент-Бьова», «зачепив» саме в контексті критики біографічного методу. Йдеться, передусім, про Оноре де Бальзака (1799–1850 рр.), котрий залишився – в сприйманні Сент-Бьова – «одним із невизнаних сучасників». Подібна оцінка М. Пруста з'являється після того, як автор біографічного методу звинуватив Бальзака, по-перше, у вульгарності почуттів, по-друге, у честолюбстві, а по-третє засуджує стиль його творів як такий, що не дозволяє говорити про професіоналізм письменника.

Якщо ці звинувачення Сент-Бьова, так би мовити, наповнити певним змістом, то вульгарність почуттів Бальзака – за іронічним твердженням Пруста – «була настільки велика, що усього його життя йому не вистачило б аби подолати її. Він (Бальзак – С. Х.) мав на меті задовольнити негідні честолюбні устремління, або, принаймні, так перемішував їх з високими устремліннями, що другі майже неможливо відділити від перших» [5; 58].

Звинувачуючи О. де Бальзака у честолюбстві, Ш.-О. де Сент-Бьов натякає на шістнадцятирічне кохання Бальзака до української аристократки польського походження графині Евеліни Ганської (1801–1882 рр.), інтерес до якої в письменника наснажувався як коханням, так і її статками, що домогли б йому вирішити скрутні фінансові проблеми. Підґрунтям для саме такого пояснення може слугувати лист Бальзака до сестри Лори: «Якщо я не стану великим завдяки «Людській комедії», то здобуду славу завдяки цьому успіху – одруженню на пані Ганській» [5; 61].

Якщо з приводу «вульгарності почуттів» Бальзака автор «Проти Сент-Бьова» мав підстави критикувати необґрунтованість засад біографічного методу, то честолюбство Бальзака фіксують – практично – всі літературознавці. Якщо з Ганською його і зв'язувало кохання, що підтверджує їх тривалий «поштовий роман», то після смерті графа Вацлава Ганського, котрий був на двадцять з зайвим років старший від своєї дружини, у Бальзака переважали меркантильні інтереси, а саме: великі статки графині. Однак, меркантильною була і позиція Е. Ганської, котра мріяла про «славу», намагаючись увійти в історію як дружина видатного письменника. Віддамо належне цій жінці: вона – на відміну від Сент-Бьова – безпомилково оцінила літературний геній Бальзака. Як відомо, Бальзак одружився з Ганською 14 березня 1850 року в українському містечку Бердичів. Подружжя повернулося до Парижу, де 18 серпня того ж року Бальзак помер. Е. Ганська на тридцять два роки пережила Бальзака, чесно виконуючи роль його вдови.

Стосовно ж стилю Бальзака, то тут не лише М. Пруст, а й такий фактор як час, справедливо оцінив правоту стильової моделі Бальзака, визнавши його одним із найвидатніших письменників не тільки свого часу. Принагідно наголосимо на вкрай важливій, хоча і дещо несподіваній тезі М. Пруста, а саме: «...тлумачення шедеврів минулого може здійснюватися тільки з позицій їх автора, а не із зовні, з чималого часової дистанції і з академічною байдужістю» [5; 76]. З точки зору М. Пруста, аналізу й оцінці життєво-творчого шляху Бальзака, який здійснив Сент-Бьов, найбільше не вистачало «академічної байдужості».

Текст дослідження «Проти Сент Бьова» має ще одне свідцтво підвищеного інтересу М. Пруста до постаті Бальзака. Йдеться про два самостійних розділи – «Доповнення» та «Додаткові зауваження про Бальзака пана де Германта». «Доповнення» потрібні М. Прусту задля того, аби підкреслити особливості бальзаківського творчого процесу. Так, він звертає увагу на те, що Бальзак «захоплюється дотепністю своїх персонажів – тобто своєю власною»: своє захоплення тими чи іншими дотепами, незвичними слівцями, що викликають його сміх, Бальзак «перекладає на плечі своїх героїв».

Окрім означеного, М. Пруст високо оцінює художній прийом, застосований французьким класиком у новелі «Другий силует жінки». Саму новелу Пруст оцінює як посередню, однак звертає увагу на роль «оповідача», котрий з'єднує дві частини цього твору. Персонажі згуртовані саме навколо нього і в потрібний момент – «як це відбувалося в діалогах античних філософів. При цьому, постійно з'являються нові персонажі» [5; 84–85]. У подальшому М. Пруст переходить до досить широкого цитування новели, постійно підкреслюючи роль оповідача та жалкуючи, що читачі – на відміну від «персонажів» новели «позбавлені можливості, як вони (персонажі новели – С. Х.) спостерігати за мімікою оповідача».

М. Пруст щиро жалкує, що читачам доводиться «вірити Бальзаку на слово». Бальзак же в захопленні від «імпровізаційної міміки» оповідача, не підкреслюючи, що його «кривляння, хитання головою, маніження» вигадані самим письменником. М. Пруст намагається інтерпретувати поведінку Бальзака як своєрідне відсторонення від того, що народжує як його фантазія, так і вміння великого письменника «вкладати» важливі психологічні ознаки в кожного персонажа. Хоча подекуди прустівська манера аналізу «творчих хитрощів» Бальзака подається у дещо іронічному тоні, проте – загалом – він залишає за будь-яким письменником право на індивідуальну форму подання своїх літературних досягнень. Вочевидь і таке, а саме: Пруст не погоджується з гостро критичним ставленням Сент-Бьова до конкретних персонажів, які «живуть» на сторінках бальзаківських романів, зокрема, мова йде про абата Трубера. Не приймає Пруст і тези автора біографічного методу про начебто властиве Бальзаку надмірне милування власно створеними героями.

У дещо іншому ракурсі М. Пруст торкається біографічного методу в розділі «Додаткові зауваження про Бальзака пана де Германта». Поштовхом до написання «Додаткових зауважень...» слугують спогади про дитинство самого Пруста, на які він спирався, працюючи над автобіографічним романом «У пошуках загубленого часу»: «Повинен зізнатися, я розумію пана де Германта: в дитинстві мені була властива така ж манера читати книжки...».

Спогади про формування власної «манери читання», що трансформована у звички «пана де Германта», дозволяють М. Прусту залучити в текст «Проти Сент-Бьова» прізвища ще трьох літературних

критиків, які підтримували автора біографічного методу, а саме: Емілія Фаге (1847–1916 рр.), Октава Фьойє (1821–1890 рр.) та Леона Блюма (1872–1950 рр.). Приводом для такого розгорнутого літературознавчого аналізу слугує, здавалося б, не дуже важлива деталь, а саме: «Чи достовірно Бальзак зображує герцогинь доби Реставрації?» Так, позитивна відповідь Сент-Бьова, на думку Пруста, звучить «достатньо несподівано й обнадійливо». Інші ж три критики глузують з уявлення Бальзака про «герцогинь часів Реставрації». У цій дискусії Пруст стає на бік Сент-Бьова, стверджуючи, що в цьому питанні він «довіряє тим, хто їх (герцогинь – С. Х.) знав і, передусім, Сент-Бьову» [5; 96].

Слід визнати, що М. Пруст намагався об'єктивно оцінювати і біографічний метод, і індивідуальність його автора. Так само він чітко відмежував себе від «пана де Германта» у ставленні до кожної книги, котра опиняється в руках читача: «Єдине, в чому мені вдалося ступити вперед порівняно з дитячими роками і в чому я, якщо завгодно, відрізняюся від пана де Германта, полягає в тому, що я дещо розсунув межі цього незмінного світу, цієї непохитної брили, з якої нічого не здобути, цієї застиглої даності: для мене це не просто одна книга, а творіння одного автора» [5; 96].

Оскільки нормативи статті не дозволяють нам представити весь матеріал дослідження М. Пруста, зокрема, його полеміку з Ш.-О. де Сент-Бьовом із приводу творчості Г. Флобера, ми зосередилися на постаті О. де Бальзака, аналіз життєво-творчого шляху котрого дає доволі переконливе уявлення щодо неоднозначного погляду на біографічний метод.

Висновки. Матеріал, представлений у статті, дає підстави стверджувати, що дослідження М. Пруста «Проти Сент-Бьова» має не лише літературознавче, а й культурологічне значення, помітно розширюючи уявлення про дослідницький простір французької гуманістики на межі XIX–XX століття. Зосередивши увагу на ставленні Ш.-О. де Сент-Бьова – автора біографічного методу – до життєво-творчого шляху О. де Бальзака, реконструйовані як різні підходи, так і можливе інтерпретаційне моделювання творчості конкретного письменника за допомогою засад «біографізму».

У зв'язку з означеним стає зрозумілою як оцінка М. Прустом «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова, так і цілеспрямована персоналізація письменників. О. де Бальзак, Ж. де Нерваль, Ш. Бодлер, Г. Флобер аналізуються як автори, з творчістю яких повинні співвідносити себе літератори початку XX століття.

Перспективи подальших досліджень. В подальшому плануємо продовжити досліджувати французький авангардизм межі XIX–XX століття.

Список використаної літератури

1. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посібн. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
2. Оніщенко О. І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії*: зб. наук. пр. Вип. 1 (6). Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2020. С. 32–36.
3. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг): монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2011. С. 266–271.
4. Шалені романтики. *Літературознавча енциклопедія* у 2-х тт.; автор-упоряд. Ю. І. Ковалів. ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М – Я. С. 581.
5. Proust Marcel. Contre Sainte-Beuve. Gallimard, 1954. 307 p.

References

1. Levchuk L. T. Zakhidnoevropeiska estetyka XX stolittia: navch. posibn. [Western European aesthetics of the twentieth century: a textbook]. Kyiv: Lybid. 1997. 224 p. [in Ukrainian].
2. Onishchenko O. I. Intuityvizm Anri Berhsona yak katalizator interpretatsiinykh protsesiv [Henri Bergson's intuitionism as a catalyst of interpretive processes] // *Ukrainski kulturolohichni studii*: zb. nauk. pr. Vyp. 1 (6). Kyiv: KNU imeni Tarasa Shevchenka, 2020. S. 32–36 [in Ukrainian].
3. Onishchenko O. I. Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei (O. Uaild, T. Mann, A. Frans, I. Franko, S. Tsveih): monohrafiia [Writers as researchers: the potential of theoretical ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig): monograph]. Kyiv: Instytut kulturolohiu NAM Ukrainy, 2011. S. 266–271 [in Ukrainian].
4. Shaleni romantyky (2007) [Crazy romantics]. *Literaturoznavcha entsyklopediia* u 2-kh tt.; avtor-uporiadnyk Yu. I. Kovaliv. VTs «Akademiia». T. 2: M – Ya. S. 581 [in Ukrainian].
5. Proust Marcel, 1954. Against Sainte-Beuve. [Contre Sainte-Beuve]. Gallimard, 1954. 307 p. [in French].

UDC 821.133.1:82-95:7.038.6

MARCEL PROUST «AGAINST SAINT-BEAUVAIS»: CONTRADICTIONS OF THE BIOGRAPHICAL METHOD

Kholodynska Svitlana – is Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department of State Higher Education Establishment Priazovsky State Technical University, Dnipro, Ukraine

The object of the theoretical analysis is Marcel Proust's unfinished book «Against St. Beauvais», some details of the writer's preparation for writing the seven-volume novel «In Search of Lost Time» are traced. Attention is focused on the figure of Honore de Balzac, whose creative and life path was one of the cornerstone factors in the process of arguing the principles of the biographical method.

It is emphasized that Marcel Proust was working on the book during the years when avant-garde art began to emerge in France. At the beginning of the twenty-first century, the period of summarizing the pros and cons of the postmodern art practice, the influence of certain avant-garde trends on the aesthetic and artistic pursuits of not only the «post» but also the «meta» modernists became apparent.

The purpose of the article is to focus on the contradictions of the biographical method revealed by the author of the novel «In Search of Lost Time», a concept that is actively used in the field of Ukrainian humanities, based on the theoretical potential of Marcel Proust's book «Against Saint-Beauvais».

Research methodology. Based on the interdisciplinary principle, the issues raised in the article are examined using the problem-conceptual, comparative, and biographical approaches.

The actual importance of the problem lies in the possibility of applying the potential of the cultural approach to the creative search situation that developed in France at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and moving on to a consistent detailing (even nuancing) of this period.

Conclusions. The material presented in this article gives grounds to assert that M. Proust's study «Against St. Beauvais» has not only literary but also cultural significance, significantly expanding the idea of the research space of French humanities at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. By focusing on the attitude of S.-O. de Saint-Beauvais, the author of the biographical method, to the life and creative path of O. de Balzac, the author reconstructs both different approaches and possible interpretive modeling of the work of a particular writer using the principle of «biographism».

In this regard, both M. Proust's assessment of the «biographical method» of S.-A. de Saint-Beauvais and the purposeful personalization of writers become clear. O. de Balzac, J. de Nerval, S. Baudelaire, G. Flaubert are analyzed as authors whose works should be compared with those of the early twentieth century writers.

Prospects for further research. In the future, we plan to continue researching the French avant-garde of the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

Key words: biographical method, literary creativity, criticism, avant-garde, «post» and «meta» modernism.

Надійшла до редакції 14.10.2024 р.

УДК 398.8(477):784.4

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЛУМАЧЕННЯ ЖАНРОВОГО «ПОЛЯ» МУЗИЧНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ

Богдан Водяний – кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-2723-7393>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.879>
labdsto@gmail.com

Анатолій Баньковський – заслужений працівник культури України,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-2668-4423>
1958anaban@gmail.com

Борис Репка – заслужений артист України, директор Тернопільського академічного
обласного драматичного театру ім. Т. Шевченка,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
<https://orcid.org/0009-0002-6275-2972>
borys.repka@gmail.com

Розглядається феномен «жанрової пам'яті» музичного фольклору, що є унікальною. Як ментальне «поле» вона складається з сукупності окремих явищ та фактів під виглядом певної жанрової традиції, що зберігається в культурній пам'яті нації як художній еталон. А це – вагомі свідчення традиційної народної культури, бо художнє мислення народу канонізувало саму традицію як ті основні принципи смисло- та формотворення, що тривалий час зберігають сталість фольклорного жанрового типу в ролі його інваріанту і попри його константність щоразу збагачується історично віддаленими варіантами. Загалом це значить, що для музичного фольклору притаманною є установка на певний зразок – сталі жанрові утворення, що як еталонні індикації особливостей фольклорного мислення та соціокультурної специфіки фольклорного середовища закріплені в понятті «жанровий тип», узагальнені у збірних поняттях «сюжетний фонд», «музично-інтонаційний тезаурус» тощо, засвідчуючи собою ментальні особливості традиційної народної культури.

Ключові слова: традиційна народна культура, музичний фольклор, фольклорний жанровий тип, фольклорне середовище, фольклорне мислення.

Постановка проблеми. Висуваючи науковим завданням дослідження та тлумачення жанрового «поля»

українських музичних фольклорних традицій в культурологічному аспекті передусім бачиться перспектива аналітичного усвідомлення його історичної тривкості. Адже потужний відроджувальний дух та просвітницький дискурс сучасної культурологічної думки доводить, що фольклор постає монолітним лише з певної часової дистанції – коли надається можливість осягати його як ментально насичений «фольклорний простір», окремі творчі зразки якого мають здатність акумулюватися до сенсу жанрової традиції.

Останні дослідження та публікації. Дослідження музичного фольклору має доволі давні історичні корені, що як спеціальна наукова галузь незмінно супроводжувала етнофольклористичну практику збирання його автентичних зразків і при цьому популяризувала щоразу досконаліші аналітичні методики їх опрацювання; передусім – у намірі систематизації фольклорного фонду. Нині ж подібного роду наукові напрацювання суттєвим чином доповнені методологічними підходами, що сформувалися в душі міждисциплінарного синтезу гуманітарного знання й тим самим створили вже новітню дослідницьку концепцію музичної фольклористики – засновану на культурологічному методі наукового знання з відповідними змінами щодо понятійно-термінологічного ресурсу народознавчої герменевтики. Наприклад, традиційний для музичної етнології так званий «регіональний» підхід збагачено дослідницькими векторами з дискусійним обговоренням проблем етнонаціональної ідентичності та семантики жанрових типів (О. Тюрикова [8]; К. Чаплик [11]). Не менш дискусійним є також обговорення проблем трансформації фольклорних артефактів за умов збереження культурної спадщини етносу в контексті мужкультурних взаємовпливів та глобалізації (В. Чуркіна [12]). Але до числа найбільш дотичних до запропонованої теми дослідження та його прогнозованих результатів слід додати науковий досвід М. Хая, численні наукові розробки якого є багатограними й плідними в плані новітніх методологічних підходів щодо етнографічної реальності. Відзначимо, зокрема, одну з його наукових розробок, що стосується представлення музично-інструментальної культури українців як складової формування національного світогляду [9]. Увагу привертає метод окреслення цим дослідником фольклорних явищ в їх ментальних здатностях, що надає суттєвої новизни фольклористичним студіям. Також в аналітичній практиці дослідження фольклорних традицій виокремився ще один методологічно вивіреним аргумент, пов'язаний з епістемологією, що в ролі наукової основи надає привід для осягнення фольклорної традиції як «концентрації ментальних утворень» [13].

Мета статті: на основі аналітичного екскурсу щодо історично складених методологічних підходів із вивчення та тлумачення фольклорних артефактів, запропонувати науковий базис осягнення «пам'яті» музичної фольклорної традиції засобом концептуальної методології.

Виклад матеріалу дослідження. Первинним для ходу запропонованого дослідження обрано судження щодо нормативної функції фольклорних жанрових форм, які засобом звичаєвої практики мають здатність зберігатися у національній культурній пам'яті як еталонний тип етнографічного художнього мислення. До цієї пам'яті входять різного категоріального позначення фольклорні жанри, і не лише як пісенні чи інструментальні, що свідчить радше про їх виконавський ресурс, але також у родових означеннях щодо «сюжетного фонду» фольклорної традиції. Проте, загальноприйнятні критерії розрізнення її жанрових елементів буде доречно співвідносити з науковим досвідом сучасної етнокультурологічної думки; наприклад – обмірковувати жанрові типи фольклору як «мислеформи», що є складовими «психодумкосфери» національної культури (тут – понятійне позначення її ментального поля) [4]. Доречність саме такої постановки питання обґрунтовується тим, що аналітичні алгоритми дослідження фольклорно-етнографічної реальності винятково засобами ідентифікації достовірності поодинокого фольклорного факту статистичним методом або ж стилістичного музикознавчого аналізу за певними лексичними формами не можуть бути єдино можливими, бо інакше втрачатиметься сама можливість зрозуміти ментальні виміри її тлумачення.

Тривалий час першість займали структурно-типологічний (Ф. Колеса) та міфологічний (О. Потебня) методи, що виводили дослідницькі результати з боку музично-інтонаційного тезаурусу фольклорних джерел. Однак, у подальшому згадані методи були доповнені ґрунтовними філософсько-культурологічними мотиваціями структурних форм та семантики фольклорного матеріалу з боку його ментальної специфіки.

Так, якщо свого часу абстрагуючись від мовно-стилістичного виразу думки О. Потебня сягнув методу її моделювання, віднаходження структурних формул, і у схожий спосіб Ф. Колеса створив метод складочисельного групування фольклорних жанрових типів, то С. Грица веде вже мову про «трансмisiю фольклорної традиції», що непідвладна подільності на історичні стадії розвитку суспільств, та «парадигматику функціонування фольклору у вимірах простору і часу» [1; 2]. Причому, суттєво наголосити на науковій перспективності запропонованого в етнологічних працях С. Грици саме парадигмального аналітичного дискурсу: дослідниця сконцентрувала увагу на просторово-часовій детермінації музичного фольклору, що відбиває його канонічність і змінність водночас на всіх рівнях жанрової та морфологічної

структури відносно так званого «гравітаційного поля», яке (на її переконання) формує локальні модули мислення, що впливають на змінність семантики фольклору та його структури [1; 5].

Згадаємо також ще один аспектний чинник дослідження й тлумачення музичних фольклорних традицій – в ролі соціологічного методу: він виявляє загально притаманну для фольклорного мислення «установку на зразок» та регулятивну практику з боку «фольклорного середовища»; а це – безпосередньо носії певного типу фольклорного мислення, суб'єкти фольклорної діяльності [6; 55]. За спостереженнями етномузикологів, внутрішній світ цього середовища вирізняється однорідністю мислення, коли загальні культурні цінності є включеними до індивідуального ужитку і певне загальне є ідентифіковане кожним [6; 60]. У цьому простежуються особливості комунікативної ситуації всередині самого фольклорного середовища, яка спричиняє результатом (словами О. Мурзіної), «спресованість» й «лаконічність творчої форми» [6; 61]. В ролі такого результату і розуміється жанрове «поле» фольклорної традиції з її установкою на стійкість й канонічність фольклорного мислення.

Важливо також зауважити, що на сьогодні операціональним матеріалом для досліджень музичного фольклору постає не лише його мовно-лексичний ресурс (а саме на його основі історично попередні дослідники реконструювали тип фольклорного мислення), але й характер виконавської діяльності, психологічні мотиви творчості носіїв фольклорної традиції, їх суспільний стан в побуті як музикантів та інші чинники соціального, соціально-психологічного та творчого контекстів [6; 78]. Подібного роду контексти творять важливе смислове доповнення в плані пізнання життєвих форм фольклорного утвору – засобів та умов його буття, коли феномени «музичне мислення» і «музичне мовлення» постають лише частинами загально-фольклорної системи як типів функціональних зв'язків музично-інтонаційного середовища з життєвою практикою та побутом [6; 55]. Звідси постає уповні адекватна постановка питання щодо актуалізації етнографічного методу дослідження фольклорних свідчень та їх тлумачення на предмет достовірності відтворення художніх форм фольклору (М. Хай) [9]. Методологічно правомірним буде зважати на внутрішні закономірності системної організації фольклорного світу, які маючи у дослідницькій практиці понятійне позначення «фольклорне мислення», слід репрезентувати не як результат реконструювання, а як реальність, яка й підлягає вивченню [2; 109–110].

Наприклад, безумовною онтологічною підставою семантизації жанрових типів фольклорної традиції є історично складений характер народних уявлень про світобудову та вірувань, які й формують тип фольклорного мислення. У цьому сенсі така тлумачна характеристика має споріднений стосунок з поняттям «художній хронотоп», що як часо-просторова концепція фіксує типологічні показники історично актуальної стильової парадигми. Культурологічний аспект осмислення жанрового «поля» фольклорної традиції розгортається в контексті історичної картини фольклорного світу. Але в намірах побудови певної еволюційної системи доводиться фактично реконструювати та витлумачувати той самий «предмет» – фольклорне мислення, про яке в ефективний спосіб доречно вести мову в семантичних означеннях певного жанрового типу як зразка історично актуальної «художньої мови» (наприклад – висуваючи питання композиційного типу мислення у жанрових формах епіки як свідчення романтичної модальності).

Так, найбільш радикальна зміна жанрових типів фіксується дослідниками у зв'язку з де-актуалізацією понад-індивідуального синкретичного мислення. Відповідно, коли фольклор опановує персонажем «Я» (або підходить до нього шляхом уподібнення) – це суттєвий, революційний стрибок в плані зміни типу мислення із тотально синкретичного (доісторичний період календарно-обрядових традицій) на суб'єктно-іраціональний (бароковий та романтичний художній типи). Звідси, наприклад, бере початок жанрова модальність лірики – занурення в глибини індивідуальної психіки, що надзвичайно унікально втілюється, наприклад, у жанровому типі пісні літературного походження й навіть у епіці з її модальністю моралізування та індивідуально-особистісного співпереживання з приводу громадсько-політичних проблем.

Крім того, стосовно «фольклорного світу» принцип часо-просторової стильової регламентації має специфічний стосунок, оскільки в своїй генетичній основі він «рухається» за так званим «космічним календарем». Зокрема, спорідненість фольклору з природними процесами спонукає до визнання у ньому принаймні двох вимірів часо-простору: сонячно-біологічного та культурно-історичного [1; 13]. Так, згідно зі спостереженнями та аналітичними розробками С. Грици, за умов сонячно-біологічного (природно-раціонального) виміру «час» як такий змінюється на «простір»; зокрема – ідентифікується з сонцем та природою, з якою пов'язані пантеїстичні вірування людини, використання оберегів тощо. Співвіднесеність цього виміру з фазами природи та фазами життя людини зумовлює у фольклорному масиві виокремлення принаймні двох «світів» – календарно-обрядову та родинно-побутову творчість. Причому, в обох випадках спільно домінує рефлексія – ментальна особливість осмислення власних дій, яка транслює духовне відношення до дійсності [1; 12].

Аналітичну перспективність культурологічного аспекту дослідження та тлумачення жанрового

«поля» музичних фольклорних традицій визначають такі випадки, коли попри нормативно налаштовану ідентифікацію семантики лексичного ресурсу фольклорного зразка згідно з певною жанровою типологією трапляється свого роду похибка з боку класифікаційної системи. Тому слід зважати на те, що «установка на зразок» подекуди здатна доповнюватися якісними змінами в самому характері фольклорного мислення. В даному випадку мова йде про те, що під впливом локальної інтерпретації жанровий тип зразків фольклору може змінювати свої комунікативні функції; наприклад, певні варіанти фольклорного артефакту можуть мати суміжно-жанрові ознаки зразка «обжинкової» балади, «історичної» колядки тощо [1; 21]. Це свідчить про те, що жанровий ресурс музичного фольклору розвивається парадигмально (тут – лінгвістичне значення поняття «парадигма» як семантичного навантаження, змістовного сенсу); а це (словами С. Грици) – «вертикальна розгортка певного інваріанту», коли «з однієї зав'язі логоса відбруньковує множина варіантів» [1; 18].

Комунікативна природа жанру як категорії (а жанр – це передусім «тип змісту») формує у просторі фольклорної традиції її архетипний зміст в сенсі сукупного життєвого досвіду діяльності, сприймання, переживання, спілкування, що його засобом лексичного ресурсу жанрового мислення означає стилістичний фонд безпосередньо її жанрових різновидів. Тому стосовно їхньої семантики слід мислити як про певним чином диференційований зміст безпосередньо фольклорних уявлень та світоглядних орієнтувань. Тоді жанрові форми в їх універсальному позначенні здатні поставати особливими способами осмислення дійсності. А отже, таке звичне для фольклористичної практики орієнтування на стилістичні особливості жанрових різновидів потребують їх методологічно властивого пояснення з огляду на історично складену «картину» фольклорного світу та специфічні (ментальні) особливості фольклорного мислення.

Із цього проводу наведемо деякі приклади таких пояснень. Так, у жанрових типах обрядово-звичаєвої функції стилістичне забезпечення жанрового архетипу постає конструктивно адекватним щодо семантики обряду: остинатна форма тематизму зі сталістю принципу повторюваності лексичного елементу та його варіантної верифікації є способом стилістичного втілення рефлексивного ефекту сугестивної магії ритуального дійства; почасти магічний сенс жанрового типу доповнює «вербальна магія» (тут – різдвяний цикл).

Подібну форму рефлексії засобом «навіювання» бачимо також у народнопісенних жанрових формах утилітарної функції – колісанках та забавлянках: сугестивний модус рефлексії постає у цій звичаєвій групі не стільки в побутово-прикладній на тип комунікативній функції жанрової форми, а як адекватна на спосіб форма трансляції морально-етичних світосприймальних настанов з істинного джерела етнопедагогічного досвіду.

Надзвичайно активну форму рефлексії спостерігаємо у ментальному «образі» українського думового епосу, мелос якого С. Грица називає «субстанцією українського етносу» [1; 142]. Як уже зазначалося, ментальна природа цього жанрового типу мислеформи покладається на модальність моралізування та індивідуально-особистісного співпереживання щодо певного загального. В плані ж лексичного ресурсу власне рефлексивність здобуває вираження в інтонаційно-драматургічній різноплановості «думового» жанру: фігуративність деталізованої щодо мовного компонента вокальної мелодики, тиратний (від *tirare* – стріла, постріл) тип строфіки, ілюстративна місія інструментального супроводу, що незмінно пов'язаний з таким стилістичним атрибутом, як народний професіоналізм лірників, кобзарів та бандуристів.

Відзначимо також роль рефлексивного споглядання у ментальному «образі» та модальності жанрових форм української народнопісенної лірики, семантичний інваріант яких становить узагальнення та лексичне позначення емоційного та особового аспекту змісту в жанровому амплуа емоційного спектру переживання людиною певної життєвої ситуації, в контексті якої окреслюється стан душі дійової особи чи персонажу. Звідси – специфічні комунікативні здатності цієї жанрової мислеформи, що здебільшого передбачає індивідуальний тип виконання та ампліфікацію окремих фрагментів словесного тексту (при гуртовому виконанні ліричних пісень остання подекуди переноситься на виразовість хорової фактури – повнозвучність, тембрально-регістрові контрастування, ефектність гармонічної вертикалі).

Доволі симптоматично, що близький семантичний стосунок до описаних модальних характеристик «ліричної пісні» має жанровий тип «пісні літературного походження», що живиться ментальними світосприймальними настановами «сковородинського» зразка; а саме – «споглядальної саморефлексії» або ж «рефлексії самопізнання» [10; 30]. Метальний образ цієї жанрової групи пісень забезпечує філософічне «мислення-мріяння» та розмірковування над долею, над сутностями; причому, незмінно – з високості поглядів на досконалість та ідеальний вираз певної цінності.

Здобутки сучасної етнокультурологічної думки, дають можливість розглядати досліджуване явище жанрового «поля» музичної фольклорної традиції як живе розмаїття ментальних форм із боку їх феноменологічних властивостей, а саме – як складову ментального поля (психодумкосфери)

національної культури. Таке розширення ракурсу бачення фольклорних традицій та її артефактів покликане перемістити тлумачення їх типологічних свідчень до рівня «концептуальних структур» – понятійно-термінологічного позначення ментальної зумовленості певної змістової одиниці, як смислового коду, так як «концепт виявляє себе як цілісність, що не є простою сумою її елементів, і виявляє себе як ментальна зумовленість конкретних концептуальних структур» [3; 103].

Такий методологічно наближений підхід міститься, наприклад, у науковій розробці І. Моїсеєва щодо смислового універсуму української культури загалом. Це ментальне утворення дослідник термінологічно позначає як «семіосферу одухотвореного світу», а суб'єктів народної творчості (етнофорів) – засобом таких концептів, як «Людина-з-Серцем», «Сонце менталу спільності» тощо [5; 118].

У такому ж методологічному контексті, беручи за основу образ-концепт, що відображає метафізичний контекст буття національного менталітету, доцільно розглядати і жанрове «поле» фольклорної традиції у множинності її концептуальних структур (В. Іващенко [3; 9]).

Прикладом такого тлумачення є наукова розробка М. Ярмо, де стосовно фольклорної традиції застосовується понятійне позначення «концентрація ментальних утворень», як такої культурної сфери, де функціонують «фольклорні символи» під виглядом жанрових інваріантів [13; 84]. Тобто, власне, фольклорна традиція є самодостатнім образом-концептом у ролі «своєрідного епіцентру культурно-історичного процесу, що не тяжіє ні до чого іншого, а навпаки – саме до нього тяжіє увесь «предметний» зміст» [7; 212].

На зразок представлених методологічних алгоритмів, а також спираючись на класичний досвід фольклористичних студій пропонуємо аналітичну розробку дослідження та тлумачення жанрового «поля» фольклорної традиції.

Так, якщо вихідною тезою такого тлумачення обирати епістемологічне твердження «Культура – це синтез людських екзистенціалів» (В. Петрушенко [7; 211]), тоді це «поле» буде зрозумілим як таке, що відображає змістовні та ціннісні означення «фольклорного середовища» та «фольклорного мислення». А це значить, що окреслений методологічний підхід забезпечуватиме розгляд фольклорного жанру наче «зсередини», коли жанрові мислеформи фольклорної традиції саморозгортаються у властивих для них смисложиттєвих компонентах морально-етичного та духовного досвіду. Це дасть змогу врахувати не лише описово-класифікаційні, а й чуттєво-вольові та образно-емпіричні характеристики персонального досвіду носія традиції.

Із цього приводу принагідно наведемо й таке епістемологічне твердження: «Культура – це об'єктивація факту присутності людини у світі і об'єктивації самого способу цієї присутності» (В. Петрушенко) [7; 203]. Це твердження зобов'язує до предметно спеціалізованого погляду на функціонування суб'єктів фольклорної діяльності у соціокультурному контексті національної культури, і лише відтак конкретизувати змістове наповнення жанрового «поля» фольклорної традиції у вигляді репрезентації сукупності одиниць її «пам'яті» – тобто «концептів». Самі ж концепти пропонуємо виокремлювати у виключному зв'язку з дійсним життям «етнофора» (визначення І. Моїсеєва), у якому життєво закономірно відбувається така диференційованість ментальних орієнтувань: «Індивід», «Індивідуальність», «Спільнота», «Община».

Так, концепт «Індивід» пропонуємо виповнити таким змістом: семантична «знаковість» утилітарного (соціально-побутового) призначення жанрових мислеформ зразка «колискові», «забавлянки» та «лічилки» з їх сугестивною (психологічна функція навіювання) дією щодо трансляції смисложиттєвих координат засобом ідеалізації духовно-етичних уявлень; покладання на психологічні афекти впочувань; мовно-лексична однорідність стилістичного ресурсу жанрового архетипу.

Концепт «Індивідуальність»: морально-етичне та світоглядне орієнтування на цінності фольклорного середовища; семантична «знаковість» ліричних, соціально-побутових, епічних (думи, історичні пісні) та ліро-епічних (балади, співанки-хроніки) жанрових типів з їх архетипно заданим емоціоналізмом та кордоцентризмом (за П. Юркевичем – мислеформа «філософії серця»), що забезпечують психологічні афекти емоційного зараження або ж занурення в себе; мовно-лексична неоднорідність стилістичного ресурсу жанрового архетипу.

Концепт «Спільнота»: гуртова форма об'єднаності щодо міфологічних, природничо-пантеїстичних і громадсько-суспільних уявлень та ідеалів; «знаковість» жанрових типів ритуально-магічного (календарно-обрядові жанрові різновиди – колядки, щедрівки, русальні тощо), ідейно-національного (похідно-маршовий тип мислеформи) та об'єктивно-розважального (танцювальні типи мислеформи – коломийка, гопак, козачок, аркан тощо) призначення; мовно-лексична однорідність стилістичного ресурсу жанрового архетипу.

Концепт «Община»: громадська форма об'єднання довкола певної загальнозначущої ідеї – ритуально-магічної (семантика родинно-обрядової драми – весільні ладкання, похоронно-поминальні

голосіння тощо), релігійної (синкретична форма обрядових жанрових типів зразка «церковні пісні» як додаткового семантичного складника Богослужіння)) чи національної (дух соборності у жанрових типах зразка «стрілецька пісня») ідеї; модальність психологічної функції переконування; мовно-лексична однорідність стилістичного ресурсу жанрового архетипу.

Висновки. Культурологічні параметри дослідження та тлумачення жанрового «поля» фольклорного світу в якості звичаєвих трансляторів фольклорної традиції здатні усувати методологічні недоліки аналітичної практики дослідження фольклорно-етнографічної реальності під виглядом пророблення достовірності поодинокого фольклорного факту, що є свідченням алгоритмів його опрацювання лише методом статистики. Натомість евристично плідним та науково перспективним видається методологічний підхід, спрямований на реконструкцію та реінтерпретацію такого типу фольклорного мислення, у якому під виглядом сукупності концептуальних структур канонізують знакові форми жанрових типів фольклорно-етнографічної реальності. Запропоновані моделі змістового окреслення таких концептуальних структур забезпечують новизну проведеного дослідження: вони організовані як ментальні утворення національної культури в цілому та фольклорного «світу» зокрема.

Список використаної літератури

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ–Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 224 с.
3. Іващенко В. Ментальна структура концепту. *Мова і культура. Серія «Філологія»*. Вип. 6. Т. II. Київ, 2003. С. 100–108.
4. Маринюк В., Доля В. Ментальне поле національної свідомості. *Наук. зб. Українського Вільного ун-ту. Мюнхен–Львів : Фенікс Лтд, 1993. С. 310–315.*
5. Мойсєєв І. Просторово-часовий континуум української культури (смысловий універсум української культури). *Феномен нації: основи життєдіяльності*. Київ : Т-во «Знання», КОО, 1998. С. 118–134.
6. Мурзіна О. Соціально-психологічний аспект дослідження фольклору. *Питання методології теоретичного музикознавства*. Київ : Муз. Україна, 1982. С. 54–70.
7. Петрушенко В. Епістемологія як філософська теорія знання. Львів : «Львівська політехніка», 2000. 295 с.
8. Тюркова О. Фольклор Донбасу: проблемні вектори сучасного дослідження. *Матеріали до української етнології*. Вип. 11 (14). Київ, 2012. С. 263–271.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. 19–20. С. 94–119.
10. Храмова В. До проблеми української ментальності: замість передмови. *Українська душа*. Київ : Фенікс, 1992. С. 3–35.
11. Чаплик К. Трансформація пісенного фольклору лемків в умовах переселення. *Матеріали до української етнології*. Вип. 11 (14). Київ, 2012. С. 249–256.
12. Чуркіна В. Пріоритети збереження культурної спадщини етносу в контексті мужкультурних взаємовпливів та глобалізації. *Матеріали до української етнології*. Вип. 11 (14). Київ, 2012. С. 242–248.
13. Ярмо М. Українська народнописенна традиція як концентрація ментальних утворень (епістемологічний аналіз). *Народна творчість та етнографія*. № 6, 2010 (328). Листопад–грудень. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. С. 84–89.

References

1. Grytsa S. Transmisii folklorojoj traditsiji: Etnomuzykologichni rozvidky. Kyjiv–Ternopil : Aston, 2002. 236 s.
2. Grytsa S. Folklor u prostori ta tchasi: vybrani statii. Ternopil: Aston, 2000. 224 s.
3. Ivachenko V. Mentalna struktura konceptu. Mova i kultura. Seriya «Filologiya». Vyp. 6. T. II. Kyiv, 2003. S. 100–108.
4. Marynyuk V., Dolya V. Mentalne pole nacionalnoyi svidomosti. *Naukovyyi zbirnyk Ukrayins'koho Vilnoho univrsitetu*. Myunhen–Lviv : Feniks Ltd, 1993. S. 310–315.
5. Moiseiev I. *Prostorovo-tchasovyy kontynuum ukraiinskoi kultury (smyslovyy universum ukraiinskoi kultury)*. Fenomen natsiji: osnovy zhyttiedijalnosti. Kyjiv : Tovarystvo «Znannia», KOO, 1998. S. 118–134.
6. Murzina O. *Sotsialno-psyhologichni aspekty doslidzhennia folkloru. Pytannia metodologiji teoretychnogo muzykoznavstva*. Kyjiv : Muzychna Ukrajina, 1982. S. 54–70.
7. Petrushenko V. *Epistemologija jak filosofska teorija znannia*. Lviv : «Lvivska politehnika», 2000. 295 s.
8. Tyurykova O. Folklor Donbasu: problemni vektory suchasnoho doslidzhennya. *Materialy do ukrayins'koyi etnologiyi*. Vyp. 11(14). Kyiv, 2012. S. 263–271.
9. Hay M. *Muzychno-instrumental'na kul'tura ukrayinciv yak skladova formuvannya nacional'noho svitohlyadu. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Vyp. 19–20. Kyiv, 2020. S. 94–119.
10. Khramova V. *Do problemy ukrajinskoji mentalnosti: zamist peredmovy*. *Ukrajinska dusha*. Kyiv : Feniks, 1992. S. 3–35.
11. Schapluk K. *Transformaciya pisennoho fol'kloru lemkiv v umovach pereselelnya*. *Materialy do ukrayins'koyi etnologiyi*. Vyp. 11 (14). Kyiv, 2012. S. 249–256.
12. Churkina V. *Priorytety zberezennya kulturnoyi spadshyny etnosu v konteksti mizkulturnykh vzayemovplyviv ta globalizaciyi*. *Materialy do ukrayins'koyi etnologiyi*. Vyp. 11(14). Kyiv, 2012. S. 242–248.
13. Yarko M. *Ukrajinska narodnypisenna traditsiya yak kontsentratsiya mentalnyh utvoren (epistemologitchnyj analiz)*.

UDC 398.8(477):784.4

**CULTURAL ASPECT OF RESEARCH AND INTERPRETATION OF THE GENRE
«FIELD» OF UKRAINIAN MUSICAL FOLKLORE TRADITIONS****Vodiani Bogdan** – Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of Arts Ukraine, Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Ternopil.**Bankovskyi Anatolii** – Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Ternopil.**Repka Borys** – Honoured Artist of Ukraine, Director of the Taras Shevchenko Academic Regional Drama Theatre in Ternopil, Associate Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Ternopil.

The article deals with the phenomenon of genre memory of Ukrainian musical folklore, which is truly unique. However, musical folklore appears monolithic only from a certain time distance, when it is possible to comprehend it as a mentally saturated folklore space.

Research methodology. In fact, musical folklore consists of a number of separate phenomena, facts, often ordinary, rarely artistically unique and not reproducible in the offspring, but this does not diminish the need to apply a phenomenological and cultural approach to their study.

Results. It is important to realize that folk artifacts are preserved in the national cultural memory as an artistic standard under the guise of a certain genre form as a tradition. And these are significant traces of the multidisciplinary sphere of traditional folk culture, because the artistic thinking of the people canonized the tradition itself as the basic principles of meaning and form creation that remain stable for a long time and shine through in historically distant variants. Consequently, musical folklore is generally characterized by a focus on a certain model – stable genre formations and content standards, which, as a product of folklore traditions, are enshrined in the concepts of genre type and generalized in the collective concepts of plot fund, musical and intonation thesaurus etc.

Novelty. The intention to study the genre field of musical folklore in a culturally oriented way naturally actualizes the issue of adequate methodological orientation – such conditions when the topic of the specifics of folklore thinking reaches the The practical significance. The widespread practice of studying folklore and ethnographic reality in the form of analytical study of the reliability of a single folklore fact is evidence of the algorithms for its processing by the method of statistics. Against this, the author advocates an analytical methodology for the reconstruction and interpretation of folklore thinking as a significant component of the subject-reflective environment of culture in the features of artistic language and general knowledge about the universe.

Key words: traditional folk culture, musical folklore, folklore genre type, folklore environment, folklore thinking.

Надійшла до редакції 01.12.2024 р.

УДК 78:398.8

**ЗМІННІ ТА СТАБІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ МАЛАНКОВИХ ПІСЕНЬ
У КОНТЕКСТІ ОБРЯДУ «МАЛАНКА» (на прикладі експедиційних записів села Сидорів
Тернопільської області): культурологічний аспект**

Ірина Романюк – кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0004-3654-4656>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.880>
irinaromteua@gmail.com

Аналізуються записи маланкових пісень с. Сидорів Тернопільської обл. щодо змінності та сталості традицій обряду «Маланка». Окреслено початкову історіографію записів обряду «Маланка» з історичного ареалу побутування – подністрянського регіону. Розглянуто збірки текстів маланкових пісень у записах Ю. Федьковича, підкреслено значимість уміщених у них нотацій. В контексті концепції С. Грици про окремий рух текстів та мелодій пісень у просторі та часі, проведено паралелі з сучасними записами маланкових пісень. На прикладі записів маланкових пісень с. Сидорів Тернопільської обл. показано видозміну сюжетів крізь призму національно-культурної ідентичності та сталість традиційної ритмо-інтонаційної формули та ритмічної структури вірша. У більшості регіонів побутування «Маланок» різноманітні за сюжетами тексти співаються на одну мелодію, що підтверджує парадигматичну модель розвитку українського музичного фольклору С. Грици.

Ключові слова: український музичний фольклор, ритмічна структура вірша, маланкові пісні, національно-культурна ідентичність, обряд «Маланка».

Постановка проблеми. Дослідження українського музичного фольклору в наш час є важливим фактором національно-культурної ідентичності. Прадавні елементи обрядовості інтегрувалися з сучасними контекстами, наповнюючи традиційні обряди новими сенсами, втіленими в сюжетах пісень та появою нових героїв і персонажів. На різний рух текстів та наспівів пісень у просторі й часі вказувала у своїх дослідженнях С. Грица. Її концепції знайшли своє відображення у даному дослідженні, зокрема про множинність інваріантів у парадигматичній моделі маланкових пісень.

Актуальність дослідження маланкових пісень із с. Сидорів Тернопільської обл. полягає у виявленні видозміни й стабільності у традиційному обряді «Маланка», що сягає своїми витокami у прадавні дохристиянські часи, змінюючи сенси і зберігаючи традиційність сюжетів та наспівів.

Останні дослідження та публікації. Серед останніх досліджень маланкових пісень виокремимо праці А. Іваницького, О. Харчишин, В. Ковалю. Проте у колі жодного з дослідників не потрапляли маланкові пісні з Тернопільщини. У нашій статті проведемо часові спостереження та регіональні особливості обряду «Маланка» на Буковині крізь призму дослідження XIX ст. Ю. Федьковичем і порівняємо ці записи з маланковими піснями дністрянського ареалу на Тернопільщині початку XXI ст.

Мета статті полягає у розгляді часо-просторових векторів руху українського музичного фольклору, зокрема маланкових пісень, виявлених крізь призму концепцій С. Грици та власних аналітичних спостережень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Маланкові пісні є обов'язковим компонентом традиційного обряду «Маланка», який, беззаперечно, має давні сакральні витoki. Про глибоку магічну функцію маланкового обряду засвідчують чимало аспектів, зокрема: виготовлення масок негативних персонажів, переодягання хлопців на дівчат, стала ритмо-мелодична формула та ритмічна структура вірша обрядових пісень, слова-символи у текстах тощо.

Обряд маланкування входить до циклу різдвяно-новорічних свят та проводиться у час напередодні Щедрого вечора або Василя. Питомий історичний регіон побутування та поширення «Маланки» – межиріччя Дністра і Прута.

Перші записи пісень про Маланку (всього 6 текстів) із Покуття та Гуцульщини подав ще Я. Головацький. Понад десять фіксацій маланкових пісень разом з обрядовими описами з Городенківського та Коломийського повітів належать О. Кольбергу. Він указав на ряджений гурт парубків-маланкарів із головними персонажами, якими є Маланка, Василько та Дід.

Один із перших записів не лише маланкового обряду та текстів пісень, але й нотації мелодій належить Осипу-Юрію Федьковичу. Нотації вірувань місцевих мешканців Буковинського краю лягли в основу його розвідки «Ти місяцю, ти королю, красна Маланка з тобою. Тридцять дві пісні Маланочні і русальні руського народу. В честь і славу Єму зібрав зладив Ю. Федькович», були опубліковані О. Маковесом у тижневику «Неділя» (ч. 33), що виходив додатком до літературного часопису «Буковина» у 1894 році.

Саме у міфологічному ракурсі подають етимологію походження імен основних персонажів обряду – Маланки та Василя буковинські мешканці кінця XIX століття. У передмові до розвідки «Ти місяцю, ти королю» Ю. Федькович зазначає, що Маланка (Миланка), згідно з розповідями селян, є донькою Лади – землі та сестрою Радо – Князя – Місяця. Миланка є Весною – Маяною, цілому світу мила, бо уквітчує світ квітами і зеленню. Лихий змії викрав Маланку, коли її брат Місяць був на полюванні та замкнув у підземному царстві. Врятував та одружився з нею Васильчик (Безсильчик, Черчик). Тому одруження Маланки з Василем («черчику-Васильчику» у текстах маланкових пісень) символізує весну, що визволилася з неволі [5; 655-660].

Згідно з записами Ю. Федьковича, обряд проводився наступним чином: Маланку (одягнену дівчину) водили від хати до хати у супроводі Чильчика (Васильчика), Місяця, Змія з бороною та ватагою дівчат і хлопців. І ці збитки, які вона робила по хатах, символізували ту хатню роботу, яку Маланка виконувала, будучи невільницею Змія, тобто все навпаки, навиворіт, адже у Змія все не так, як у людей.

Цінними є записи текстів маланкових пісень, зібрані Ю. Федьковичем та упорядковані ним у двох співаниках. Окрім вищезгаданого «Ти місяцю, ти королю!», у поета є рукописна збірка «Наша Маланка дністровая» з передмовою та додатками «Вінчованє до Маланки» та «Пляшованец до Маланки», опубліковані І. Франком у першому повному виданні творів видатного буковинського поета та фольклориста у 1902 році у друкарні Наукового товариства ім. Т. Шевченка. [5]. Всього ж в той період (1902 – 1918 рр.) видано чотири томи у семи книгах, які готували до друку І. Франко – ініціатор задуму та неформальний керівник усього проєкту, а також О. Колесса та О. Маковей. На цьому виданні й ґрунтувалися усі подальші збірки буковинського поета, що з'являються друком до наших днів.

Вражає кількість записів текстів маланкових пісень, а їх є у першій збірці «Наша Маланка дністровая» – 21, а у збірці «Ти місяцю, ти королю!» – 32 маланкові пісні. Тематика більшості текстів цих пісень Ю. Федьковича у віршованій формі розкривають зміст та походження обряду Маланка,

описаний ним у передмові до обох збірників та записаних зі слів селян рідної йому Буковини – подністрянського краю, яке надзвичайно багате, власне, маланковими обрядовими діями та піснями. На жаль, нині важко виокремити автентичні тексти із стилізованої поезії Ю. Федьковича.

І. Франко високо цінував етнографічну діяльність Ю. Федьковича, зокрема його внесок у збереження народної творчості. У своїх відгуках І. Франко, зазвичай, звертав увагу на стилістику, точність відтворення народного матеріалу та значення таких праць для розвитку української літератури й культури. Готуючи збірки маланкових пісень до друку у Львові, І. Франко писав: «Федькович тоном народних щедрівок зложив поетичну міфологію, основану на фрагментах староруської міфології, на живих ще народних віруваннях, але переважно черпаних з власної фантазії» [4; 123].

Цінним із точки зору етномузикознавчої науки є нотні записи, вміщені І. Франком у виданні 1902 року, як додаток у розділі «Мельодії». Як він зазначає, деякі з цих мелодій є з автографів, деякі – з друкованих співаників, але більшість є народними, покладеними на ноти самим Ю. Федьковичем. Мелодії за № 33 «Маланка» та № 34 «Вінчоване до Маланки» взяті І. Франком з автографів Ю. Федьковича до його ж «Колядника» [4; 805].

Мелодії маланкових пісень «Ти місяцю, ти королю» (№ 1) та «Вінчоване до Маланки» із збірки Ю. Федьковича «Наша Маланка Дністровая»



Обидва наспіви ілюструють типову ритмо-мелодичну формулу маланкової пісні, що зберіглася й до нашого часу 4+4, 5+4 із характерною третною ритмізацією (3/8, 3/4), дворядковою строфою без рефрену, проте з можливим повтором другої строфи. Простежується так звана тонічна структура вірша, де наголошені склади співаються більш довгими тривалостями (квантитонове інтонування). «Вінчоване до Маланки» має первісну основу наспіву – іонійський пентахорд із субквартою. В основі мелодики пісні «Ти місяцю, ти королю» – еолійський лад з опорою на першу, четверту, п'яту ступені.

Як зазначає А. Іваницький, базовою структурою маланкових пісень слід вважати 4+4, котра вказує залежність «Маланок» від щедрівок. Основна ритмічна форма: вісімка – четвертна, четвертна – вісімка. Внаслідок роздіблення чвертки на дві вісімки і виникає структура 5+4. Порівнявши ці мелодії із записами кінця ХХ століття, зокрема поданим А. Іваницьким в «Історичній Хотинщині» [2], «Хрестоматії з українського музичного фольклору» [3], знайдемо приклади сучасних записів буковинських маланкових пісень, в основі яких є еолійський звукоряд, початковим висхідним інтервалом квінти (перша – п'ята ступінь), що можна трактувати інваріантом мелотипу пісні «Ти місяцю, ти королю» в записі кінця ХІХ століття. Більш стабільними залишаються метро-ритмічні ознаки маланкових пісень, зокрема третність, акцентність та характерна ритмічна структура вірша, що робить пісні даного жанру легко впізнаваними.

Власне, це підтверджує дослідження С. Грици щодо окремого розвитку у часі та просторі тексту та мелодики. Як слушно вона зауважує у дослідженні про ендегенну природу фольклору: «Як сфера вищого духовного діяння, музика включена до найглибших рефлексій людини. Вона має власне буття, здатне впливати на організацію середовища, і в цьому її сила постійного оновлення, відродження фольклору. Можуть зникати, вичерпуватися сюжети. Однак не зникають як пам'ятні знаки, як орнаменти цілих культурних пластів» [1; 71]. В іншому дослідженні «Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору» С. Грица конкретизує: «Мелодії не властива конкретна зображальність, вона реалізується в ритмо-інтонаційній формі / ... і виявляє нахил до сталості в часі та змінності в просторі» [1; 41].

Тому в контексті цих аналітичних спостережень, пропонуємо розглянути маланкові пісні, записані у с. Сидорів Чортківського р-ну Тернопільської обл. під час фольклорної експедиції здобувачів вищої освіти відділу «Теорія музики» Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. С. Крушельницької (кер. – І. Романюк) 13 жовтня 2024 року.

Село Сидорів знаходиться на річці Збруч неподалік Гусятина на межі Тернопільської та Хмельницької областей, і входить до північних меж дністрянського ареалу поширення «Маланки».

У Тернопільській області цим районом побутування обряду «Маланки» є села колишніх адміністративних одиниць: Борщівського та Заліщицького районів, через які протікає річка Дністер. Зокрема, у с. Горошова на Дністрі традиційно відбувався фестиваль Маланок.

Інформаторками фольклорної експедиції в с. Сидорів стали завідувачка Будинку культури Наталя Миколаївна Сосновська (1978 р. н., місцева) та вчителька музики місцевої школи Любомира Євстахівна Кучер (1969 р. н., місцева). Згідно з їхніми даними, записано цікавий обряд маланкування, що має низку місцевих відмінностей.

Основний зміст «Маланки» в наш час зводиться до переодягання хлопців у дівчину – Маланку, яка з гуртом хлопців ходить по хатах, жартує та робить певні «збитки»: розкидає сміття по долівці, перевертає глечики з водою тощо.

Цей, беззаперечно, давній магічно-ритуальний обряд протягом століть зазнав трансформації і перетворився у суто розважальний контекст. Як вважають дослідники, метою таких переодягань хлопця на дівчину, носіння масок, що зображають негативні образи є своєрідне «заплутування» злих сил. За вірування наших предків злі сили особливо активними були в ці зимові дні, коли ночі, та відповідно темні, були найдовшими.

Основними героями дійства були Маланка (переодягнений хлопець) та Василь (хлопець або в деяких місцевостях переодягнена дівчина). Їх супроводжував гурт хлопців.

Маланка в с. Сидорів проводиться так: «Збиралася ватага хлопців, які були красиві на вроду. Вони мали бути низького росту і їх переодягали в Маланку. Хлопців фарбували, одягали в хустини, під яку підставляли картонку – це робили для того, щоби вони були більш схожі на дівчат. Високі парубки виконували роль Василя. Маланок мало бути дві і два Василя також, а решту хлопців були козаками, і їх мала бути парна кількість» (записано зі слів інформаторки Наталі Сосновської).

У селі є два головних «кути», які називаються «Цегольня» і «Безодня». Кожен із них готував свій гурт, у якому було дві Маланки та два Василя та власноруч пошиті костюми. Василі ходили в кожухах. Збиралися в когось в дома і вчили маланкових пісень (місцева назва – «маланки»).

Напередодні Нового року, у Щедрий вечір хлопці ходили засівати до дівчат, а зранку – йшли до церкви на святкову Літургію. Варто зазначити, що змагання вже починалося від приходу до церкви, адже чия «Маланка» прийшла швидше та першою розбирала хоругви (церковні релігійні знамена).

Після Літургії відбувалося змагання між «Цегольнею» і «Безоднею». Гурти «Маланок» ставали ряд навпроти ряду та супроводжуючи свій спів дзвоном, починали співати. Вигравала та «Маланка», яка довше і більше зможе заспівати пісень. Тобто, хто кого переспіває за кількістю, а не за гучністю. Відповідно, у селі побутувало багато текстів маланкових пісень, які передавалися з покоління в покоління. Завершували співи віншівкою «А ми хлопці запорожці, ще й козаки нівроку!». Потім ходили по хатах і маланкували, віншували. Після того як обійшли все село, йшли до будинку культури і давали ще святковий концерт.

Отож, відмічаємо наступні відмінності традиції маланкування с. Сидорів Тернопільської області від традиційної основи обряду:

1. є два гурти хлопців, у кожному з яких є дві «Маланки» та два «Василя»;
2. «Маланкою» обирали вродливого хлопця і макіяжем посилювали вроду та схожість до дівочих рис обличчя;
3. проводилися змагання між двома гуртами («Цегольні» і «Безодні») на знання більшої кількості маланкових пісень, які виконувалися після Літургії біля церкви;
4. після співу біля церкви гурти ходили по хатах, де маланкували, але не робили «збитків», лише співали і віншували;
5. після обходу дворів збиралися в Будинку культури на загальний концерт.

Переглядаючи світлини «Маланок» з 1970-х, 1990-х років, люб'язно надані нам інформаторами після проведення експедиції, ми зауважили наявність на світлинах хлопців, одягнених у маски традиційних негативних персонажів. Зокрема, на світлині «Маланки» з «Безодні» середини 1990-х років проглядаються типові буковинські образи «ведмедів». Хлопців у масках по-місцевому називали «жиди». Вони долучалися до гуртів уже після співів біля церкви. Ролей не виконували жодних, їхня функція – залякування дітей та дівчат. Усі гроші, які «виманили» в людей «жиди», не кидалися у загальну «казну», це був їхній особистий заробіток.

Маски робили зі старих шкіряних кожухів, фанери. Їх вирізали, зшивали, клеїли, потім розфарбовували.



«Маланка» з «Цегольні» та «Маланка» з «Бездні». 1990-ті роки.

Остання «Маланка» в с. Сидорів не проводилася з 2022 року з об'єктивних причин. А в наш час констатуємо відтік та зменшення юнаків у селі. Та й громада вирішила призупинити проведення обряду «Маланки» під час повномасштабної війни.

Переглянути фрагмент відеозапису проведення «Маланки» в с. Сидорів у 2021 році можна за посиланням на сторінці «Сидорівський старостинський округ» у соціальній мережі Facebook [6].

Перейдемо до розгляду та аналізу маланкових пісень із с. Сидорів. Нам вдалося записати три маланкових пісні, хоча інформаторки зазначали, що їх є значно більше. Факт наявності великої кількості текстів пісень підтверджується фактом наявності змагань між гуртами «Маланок», де переможцем стає той гурт, який співає (знає) більше пісень.

Розглянемо тексти записаних пісень. Першою є «Мороз тисне, сніг політає».

1. *Мороз тисне, сніг політає,
Наша Маланя ся починає /2.*
2. *Наша Маланя така як паня,
Ой, вийдіть з хати їх привітати /2.*
3. *Вона вам жиче щасливо жити,
По вашій смерті в небо ступити /2.*
4. *У ваших дверях – чотири дошки,
Пустіть до хати трошки /2.*
5. *У ваших вікнах – чотири шиби,
Пустіть Маланю, дайте їй риби /2.*

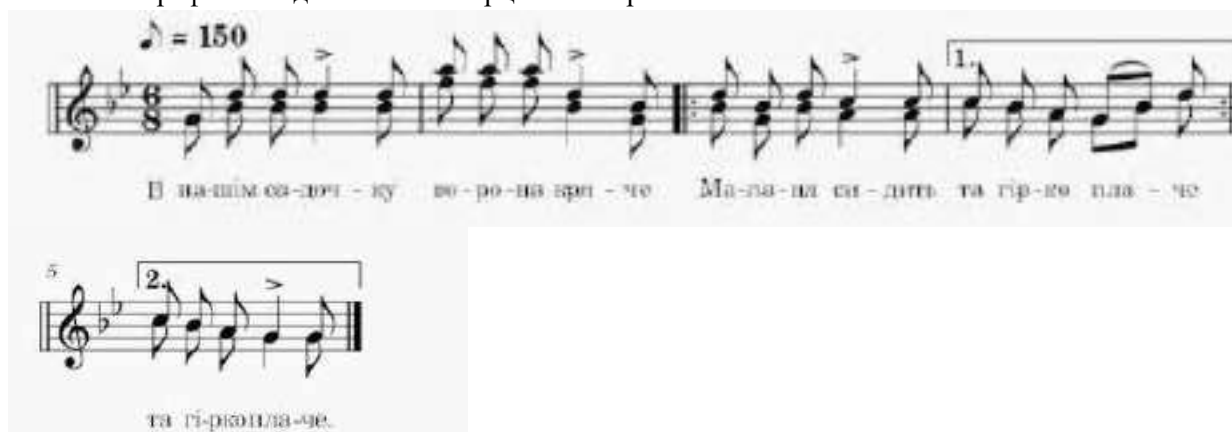
Цей текст є традиційним для маланкових пісень, проте третя строфа, вочевидь, більш пізнішого походження з місцевим діалектом «жиче», тобто бажає. Тексти двох інших маланкових пісень «В нашім садочку» та «Наша Маланя» заслуговують на окрему увагу. Адже за текстом вони наближені до повстанських пісень і є актуальними у наш час.

Таблиця 1. Тексти маланкових пісень села Сидорів

«Наша Маланя сім синів мала»	«В нашім садочку»
1. <i>Наша Маланя сім синів мала, Тепер ся бідна сама зостала /2.</i>	1. <i>В нашім садочку ворона криче, Маланя сидить та й гірко плаче /2.</i>
2. <i>Поїла війна бідні соколи, Так умирали в бойовім полі / 2.</i>	2. <i>Не плач, Маланю, та й не журися, Прислав муж картку – йди подивися /2.</i>
3. <i>Так умирали, так погибали, За Україну кров проливали /2.</i>	3. <i>Пішла Маланя, перечитала, впала на землю та й заридала /2.</i>
4. <i>За Україну, за церкву мати, Так умирали всі гайдамаки /2.</i>	4. <i>Ой чого плачеш, мамо рідненька, Та й що чувати там від батенька / 2.</i>
5. <i>Одного вбили, та й схоронили, Прапором йому очі накрили /2.</i>	5. <i>Ой, діти, діти, не буде тата, Важко ранила його граната /2.</i>
6. <i>А другий лежить ген там на стежу, Вороги зняли з нього одержу /2.</i>	6. <i>Вирвало ногу, ще й праву руку Терпить нещасний тяженьку муку /2.</i>
7. <i>А третій лежить та й зажурився З тяжком шрапелем там оженився/2.</i>	7. <i>Муку він терпить, думку думає, Що з діточками вже ся прощає /2.</i>
8. <i>Ой, діти, діти, діти, соколи, Де вас шукати, де вас глядіти /2.</i>	8. <i>І з діточками, і з родиною, І з ріднов хатов, і з родиною /2.</i>
9. <i>Чи в крутих горах там погибають, Чи в синіх морях там потопують /2.</i>	9. <i>Писав муж картку лівом рукою, Вже ся прощаю вірна з тобою /2.</i>

Як бачимо, тексти цих пісень є, власне, повстанськими, складені селянами цього краю. Це прослідковується і в діалектичних словах «*ріднов хатов*», «*з тяжком шрапелем*», «*лівом рукою*» та у поетичній стилістиці тексту. Єдине, що об'єднує їх із маланковими піснями – це ім'я жінки, яка втратила на війні синів («Наша Маланя сім синів мала») та чоловіка і батька своїх дітей («В нашім садочку»). Така поява нових текстів викликана, на нашу думку, наступними чинниками. Неподалік села, в лісі була повстанська криївка. Була потреба зберегти актуальні тексти, донести трагізм повстанської боротьби для нащадків. Тому ці тексти проникали у різні фольклорні жанри, зокрема і в маланкові пісні, які виконували парубочі гурти. І врешті, змагання між гуртами потребувало оновлення та поповнення репертуару.

Усі три пісні виконуються на один наспів, що є типовим для ритмо-мелодичної формули маланкових пісень із ритмічною структурою вірша 5+5. Для мелотипу маланкового наспіву с. Сидорів є характерна третня ритмізація, акцентна ритміка, еолійський лад з опорою на стійкі ступені, унісонно-гетерофонічне двоголосся з терцевою второю.



Висновки. Часо-просторовий вектор руху маланкових пісень від моменту їх виникнення до сьогодні пройшов тривалий шлях розвитку та видозмін. Нові покоління вносили нові сенси до обряду «Маланка», створювалися нові сюжети, з'являлися нові персонажі, обряд все більше трансформувався у бік розважальності. Місцеві традиції с. Сидорів показали стабільність обряду «Маланка» впродовж майже столітнього періоду, зберігши при цьому неповторні елементи. Проте, незмінними крізь століття залишилися ритмічна структура вірша, інтонаційна формула, на яку з плином часу нанизалися нові актуальні та зрозуміліші тексти. Наведені дослідження підтвердили думку С. Грици про змінність тексту та стабільність наспіву українського музичного фольклору.

Практична значимість дослідження. Матеріали, викладені у статті, можуть використовувати у подальшій педагогічній діяльності на заняттях із музичного фольклору, краєзнавства та виконавській практиці фольклорних гуртів. Будуть вони корисними і для подальших порівняльних досліджень з етнокультурної проблематики.

Список використаної літератури

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі. *Вибрані статті*. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
2. Іваницький А. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. 36. фольклору. Навч. пос. із музичної фольклористики для вищ. навч. закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2007. 576 с.
3. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментаріями): навч. посіб. для ВНЗ культури і мистецтв. Вінниця : Нова Книга, 2008. 520 с.
4. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн. 1. Київ : АТ «Обереги», 1994. 400 с.
5. Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне вид. Т. 1. Поезії / З перводруків і автографів зібрав, упорядкував і пояснення додав д-р І. Франко. Львів : друкарня Наук. т-ва ім. Т. Шевченка. 1902. XXII, 806 с.
6. Сидорівський старостинський округ (2021, 14 січня). Маланка. с. Сидорів. 2021 [Долучено відео] [Оновлення статусу] Facebook <https://www.facebook.com/watch/?v=1304045263296159> (дата звернення: 9.12.2024).

References

1. Hrytsa S. Folklor u prostori ta chasi. *Vybriani statti* Ternopil : Aston, 2000. 228 s.
2. Ivanytskyi A. Istorychna Khotynshchyna. Muzychno-etnografichne doslidzhennia. *Zbirnyk folkloru*. Navchalnyi posibnyk z muzychnoi folklorystyky dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv I –IV rivniv akredytatsii. Vinnytsia : Nova knyha, 2007. 576 s
3. Ivanytskyi A. I. Khrestomatiia z ukrainskoho muzychnoho folkloru (z poiasnenniamy ta komentariiamy): navch. posib. dlia VNZ kultury i mystetstv. Vinnytsia : Nova Knyha, 2008. 520 s.
4. Kylymnyk S. Ukrainnyi rik u narodnykh zvychaiakh v istorychnomu osvittleni. Knyha 1. Kyiv : AT «Oberehy», 1994. 400 s.

5. Pysannia Osypa Yuriia Fedkovycha. Pershe povne i krytychne vydannia. Tom 1. Poezii / Z pervodrukiv i avtohrativ zibrav, uporiadkuvav i poiasnennia dodav d-r Ivan Franko. Lviv : drukarnia Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. 1902. KhKhII, 806 s.

6. Sydorivskiy starostynskiy okruh. (2021, 14 sichnia). Malanka. s. Sydoriv. 2021 [Dolucheno video] [Onovlennia statusu] Facebook <https://www.facebook.com/watch/?v=1304045263296159> (data zvernennia: 9.12.2024).

MODIFIED AND STABLE ELEMENTS OF MALANKA SONGS IN THE CONTEXT OF THE MALANKA RITE (on the example of expeditionary records of Sydoriv village, Ternopil region)

Romaniuk Iryna – candidate of art studies (PhD), associate professor,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The article analyzes the recordings of Malanka songs from the village of Sydoriv, Ternopil region, in the context of the modification and sustainability of the traditions of the Malanka rite. The initial historiography of the Malanka rite records from the historical area of residence – the Dnistr region – is outlined. The collections of texts of Malanka songs in the recordings of Yuriy Fedkovych are considered, and the significance of the notations contained in them is emphasized. In the context of Sofia Hrytsa's concept of a separate movement of lyrics and melodies in space and time, parallels with modern recordings of malanka songs are drawn. On the example of recordings of Malanka songs from the village of Sydoriv, Ternopil region, the author shows the modification of the plots through the prism of national and cultural identity and the constancy of the traditional rhythmic and intonational formula and rhythmic structure of the verse. In most regions where Malanka is used, texts with different plots are sung to the same melody, which confirms the paradigmatic model of the development of Ukrainian musical folklore by S. Hrytsa.

Key words: Ukrainian musical folklore, rhythmic structure of the poem, Malanka songs, national and cultural ideology, Malanka rite.

UDC 78:398.8

MODIFIED AND STABLE ELEMENTS OF MALANKA SONGS IN THE CONTEXT OF THE MALANKA RITE (on the example of expeditionary records of Sydoriv village, Ternopil region)

Romaniuk Iryna – candidate of art studies (PhD), associate professor,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

The purpose of the article is to examine the time-spatial vectors of movement of Ukrainian musical folklore, in particular malanka songs through the prism of S. Hrytsa's concepts and our own analytical observations.

Research methodology. Ethnomusicological studies by S. Hrytsa, A. Ivanytskyi, B. Lukaniuk, and a number of others devoted to the problems of transformation of Ukrainian musical folklore were considered. The main basis of the study was the author's own expeditionary recordings to the village of Sydoriv, Ternopil region, which is located within the Dniester area of the Malanka rite.

Conclusions. The time-spatial vector of Malanka songs from the moment of their origin to the present day has gone through a long way of development and modification. The local traditions of the village of Sydoriv have demonstrated the stability of the Malanka rite over a period of almost a century, while retaining their own unique elements. Nevertheless, the rhythmic structure of the poem and the intonation formula remained unchanged through the centuries, and new relevant and more understandable texts were strung on it over time. The above studies confirmed S. Hrytsa's opinion about the variability of the text and the stability of the tune of Ukrainian musical folklore.

Novelty. The malanka songs of the studied village in the ethnomusicological discourse are included in the research and the prerequisites for the variability of the plots with the replacement of tradition with the actual theme of the struggle for the freedom of Ukraine, which forms the national and cultural identification of the younger generations, are traced.

Practical significance. The materials presented in the article can be used in pedagogical activities in classes on musical folklore, local history and performance practice of folklore groups.

Key words: Ukrainian musical folklore, rhythmic structure of the poem, Malanka songs, national and cultural ideology, Malanka rite.

Надійшла до редакції 12.11.2024 р.

УДК [572:7(477)]:001.891

АНТРОПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФЕНОМЕНУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Тетяна Корнішева – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва, Херсонський державний університет, Херсон,
<https://orcid.org/0000-0002-1170-077X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.881>
tkornisheva@ksu.ks.ua

Розглядаються головні чинники, що вплинули на усвідомлення особливостей втілення українського менталітету у художній культурі в історичній проєкції. Зазначене вище сприяє осмисленню антропологічних

явищ і процесів, що дають змогу узагальнити уявлення про модель людини і світо модель, визначити поняття художньо-генетичного коду. Дослідження здійснено на значному історичному відтинку.

Ключові слова: антропологія, артефакти, художньо-генетичний код, архетипи, світо модель, українська художня культура.

Постановка проблеми. Антропологічні засади дослідження української художньої культури як феномену світової культури, дозволяють дійти усвідомлення специфіки процесів, у результаті яких окремі артефакти втілюють картину світу та образ людини, притаманні певній національній культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формуючи антропологічний погляд на вітчизняну культуру загалом, відштовхуємося від тези про те, що «...всебічне осмислення антропологічних явищ і процесів дає змогу узагальнити: а) джерела і умови виникнення, осмислення, розвитку і функціонування соціально-антропологічних явищ і процесів; б) вплив цих феноменів на поведінку і вчинки людей; в) виявлення закономірностей функціонування соціально-антропологічних явищ і процесів, які впливають на формування цілісної особистості; г) всебічне вивчення соціально-антропологічних характеристик особистості і своєрідності соціалізації у різних соціальних спільнотах і при різноманітних умовах» [5; 169–170]. Указані положення знаходять своє безпосереднє або опосередковане вираження в артефактах, що потребують осмислення й інтерпретації. У цій площині визначаються праці таких науковців як О. Бичковик [3], О. Верещагіна-Білявська [4], В. Воропаєва [5], С. Кримський [6], М. Кубаєвський [7], Ю. Мединська [8], М. Міщенко [9], Т. Чухліб [10] тощо.

Мета дослідження – характеристика української художньої культури в історичній проекції у контексті антропологічних засад.

Виклад основного матеріалу. Уявлення про модель людини і світо модель згенеровано у зразках художньої культури, народної та професійної у вигляді своєрідного *художньо-генетичного коду*, визначення якого потребує розшифрування і витлумачення. На наш погляд, поняття художньо-генетичного коду доречно розглядати на основі уявлення про генетичний код нації, що сьогодні є надзвичайно популярним. Генетичним кодом українців називають і мову, і вишиванку, і хустку, і, навіть, незламність у боротьбі. За аналогією з генетичним кодом нації, що закладений на глибинному психологічному рівні та постійно відображається у багатьох аспектах життя представників нації, втілюючи її головні аксіологічні принципи, художньо-генетичний код представлений у мистецьких зразках і через засоби художньої виразності моделює спосіб світобачення митця та його систему цінностей. Сам митець – колективний чи індивідуальний – віддзеркалює у своїх творах світо модель, що побутує у суспільному середовищі певного народу і певної історичної доби.

Проте, як і в генетичному коді, ці уявлення є сталими, маломобільними та в історичній проекції змінюються дуже повільно під впливом значних суспільних та культурних подій, соціальних катастроф і вибухів, революцій чи інших потрясінь. Загалом, художньо-генетичний код утілює національний менталітет і базується на національних архетипах, тому у текстах художньої культури варто шукати саме втілення архетипів національного менталітету.

Під менталітетом розуміємо «...сукупність соціально-психологічних настанов, автоматизмів і навичок свідомості, які формують способи бачення світу й уявлення людей, що належать до тої або іншої культурної спільноти» [3; 80].

Для усвідомлення особливостей втілення українського менталітету у художній культурі в історичній проекції, необхідно виявити головні чинники, що вплинули на його формування. В якості провідних Ю. Мединська виділяє п'ять чинників [8]. Першим вона вважає геокультурний чинник. Географічне розташування українським земель на перетині шляхів між Заходом і Сходом зумовило так звану «двоїстість української ментальності», що проявляється у поєднанні акцентованого індивідуалізму західного зразка та схильності до чуттєвості, емоційності й певного містицизму, що стало наслідком впливу культури Сходу. Другим чинником є синхронний вплив землеробських і козацьких традицій, що утворюють два основних історичних пласти традиційно-побутової культури. Третім і четвертим чинниками формування українського менталітету Ю. Мединська виділяє чинники політичні – багатовікова відсутність української національної держави та тривала роз'єднаність українських земель. За тривалої відсутності держави, хлібороб, як один з головних рушіїв культурного розвитку, не відчував себе вільним господарем і був змушений йти на компроміс з політичними обставинами, постійно пристосовуватися до них. Цей чинник породив такі риси українства як терпимість, схильність до компромісу, стихійний анархізм, небажання брати на себе відповідальність, слабкий рівень здорових амбіцій. Відсутність прагнення до національної єдності, соборності, як одна з рис національного менталітету, стала наслідком постійного впливу інонаціональних культур держав, у межах яких у різний час знаходилися українські землі (російська та Австро-Угорська імперії, Румунія, Чехословаччина, Польща та ін.).

П'ятим вагомим чинником впливу на менталітет українців Ю. Мединська вважає «радянщину», що

проявилася у громадянській пасивності, прагненні до імітації активної діяльності, почутті меншовартості. Зворотною стороною впливу «радянської» ментальності стала невмотивована амбіційність і, навіть, хамство. Патерналістська свідомість, бажання перекласти вирішення власних проблем на владу, безпорадність та постійне очікування на допомогу ззовні також стали негативним наслідком впливу «радянщини» [8]. Події російсько-української війни, з одного боку, лише підкреслили наявність цих проявів «радянської» ментальності, з іншого – стали стимулом для їх подолання.

У менталітеті українців панує ідея цілісності як Універсуму, що, за твердженням С. Кримського, проявляє себе у тріаді Дім – Поле – Храм. Під Домом розуміємо святе довкілля людини, що утворює нішу в Універсумі; під Полем – життєвий простір людини, в якому вони здатна розвиватися; а під Храмом – сакральні цінності нації [6; 274]. Ця тріада знаходить свій вияв і в архетипах, які є осердям національного менталітету. Дослідники витлумачують архетипи як вроджені психічні структури, що символізують зміст і цінності культури. Загалом, аналізуючи український менталітет, дослідники в якості провідних виділяють такі архетипи: перевага цінності минулого над майбутнім; Землі; Матері; Серця; особистої свободи; обрядовості. Кожен із цих архетипів знайшов своє відображення у феноменах художньої культури нації, зокрема й у музиці.

Архетип домінування цінності минулого над майбутнім призводить до ідеалізації та навіть міфологізації минульщини. Одним з яскравих прикладів міфологізації минулого можна вважати наявність у художньо-генетичному коді легенд про українське козацтво, міфологізованого образу його представників, які часто постають ідеальними борцями за віру, свободу й державність. Прикладом можуть слугувати і думи, і образи козацтва в операх С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» та М. Лисенка «Тарас Бульба». Проте, саме цей архетип провокує нетолерантність та нетерпимість українців до суспільних змін, адже минуле у ньому завжди ідеалізоване, а майбутнє не визначене. Також домінування у свідомості українців цінності минулого над майбутнім часто призводить до поганої орієнтації у подіях теперішніх.

Архетипи Землі і Матері в українському менталітеті є тісно пов'язаними. Рідна земля вже символізує образ України-Матері, адже сама культура є від початку хліборобською. Тому й у національному епосі часто присутній образ поля як материнського народження усього сушого, як простору життя, очікування врожаю як забезпечення цього життя. М. Міщенко також вказує на те, що здавна українці вважали, що саме земля забезпечує, зберігає і передає наступним поколінням українців силу і славу предків [9]. Образ рідної землі постає одним із найголовніших сенсів ще у «Слові о полку Ігоревім» та повісті «Земля» О. Кобилянської, фільмі «Земля» О. Довженка, серії фотографій Б. Михайлова «У землі». Образ Землі в українській культурі часто асоціюється з образом Матері як найсвятішого символу нації. Загальновідомі слова І. Франка «Земле моя, всеплодющая мати, / Сили, що в твоїй живе глибині, / Краплю, щоб в бою сильніше стояти, / Дай і мені!» демонструють усю глибину розуміння народом своїх зв'язків із рідною землею. Також варто зазначити, що культ Богородиці, поширений серед козацтва, є втіленням архетипу Матері, яку треба боронити від ворогів. Дієвість архетипів Землі та Матері спонукає українців до захисту своєї землі.

Архетип особистої свободи в українській культурі тісно пов'язаний з архетипом Серця. Саме бажання свободи самовиявлення спонукає українців до вчинків під впливом сердечних порухів. З одного боку, ці архетипи надають нації віри у власні сили, а з іншого – провокують до анархізму й бунту, ослаблюють бажання єднатись у критичних і загрозливих для держави обставинах. Домінуванням архетипів особистої свободи і Серця можна пояснити й часте небажання українців аналізувати політичну ситуацію, відмежовування від соціальних проблем тощо.

Під архетипом обрядовості розуміємо орієнтацію на традиції в усіх галузях культури. Домінування цього архетипу має як позитивні, так і негативні прояви. З позитивних проявів відмічаємо дбайливе ставлення до здобутків минулого, а з негативних – брак творчої ініціативи, бажання знаходитися у межах сталого, звиклого й комфортного, безпідставна віра у прикмети та звичаєві настанови.

Архетипи Землі та обрядовості яскраво втілені у постановці співочої вистави «Земля-Пісня» львівського театру «Слово і Голос» режисерки, актриси та співачки, лауреатки Державної премії ім. Т. Шевченка, Заслуженої артистки України Н. Половинки. Двадцять найдавніших традиційних пісень, зібраних нею на Поділлі, Поліссі, Полтавщині, Кропивниччині, Галичині, що виконуються у виставі, вже самі слугують художнім втіленням згаданих архетипів, адже розкривають основні світоглядні принципи української нації.

Архетипи Землі, Матері, Серця та обрядовості закладені у художньо-генетичному коді заходів мистецького проекту «Ковчег Україна». Яскравим прикладом може слугувати організований до 30-ї річниці державної незалежності концерт «Ковчег Україна: десять століть української музики», де прозвучали понад 35 пісень (в автентичному виконанні та сучасних обробках) усіх періодів історії українського народу.

Маркуємо необхідність усвідомлення архетипів, адже саме вони формують стереотипи поведінки нації та емоційно-чуттєві реакції її представників, що безпосередньо відображаються в артефактах.

У ґрунтовному дослідженні «Антропологічний код української культури і цивілізації» проаналізовано його зміст і функції на різних етапах історичного процесу України – від часу міфологічного мислення до сучасності [1; 3]. Спираючись на висновки цієї праці, охарактеризуємо світо модель і модель людини у праукраїнській та українській культурі різних періодів. Так, на етапі панування міфологічного мислення, за твердженням авторів дослідження, можна констатувати думки про «системність, співрозмірність, взаємодійність і взаємозв'язок функціонування світобудови; про спільність і взаємодію духу і матерії як різних проявів певної субстанції; про єдність світу в різноманітті як прояв цієї єдності, пов'язаного з деякою основною суттю речей, що виступає в язичництві під образом духу-матерії, який у незліченних своїх варіаціях оживляє уся Світобудова – від грубої матерії каменів до вищого світу богів» [1; 163].

На основі аналізу праукраїнських міфів зроблено висновок про те, що у часи язичництва «існували органічні відносини образів, що відтворювали різні рівні єдиної Світобудови, без протиставлення і жорсткого відокремлення злого начала. Зло трактувалося лише як відносне порушення первинного порядку і гармонії. Виникнення дуалістичних космогонічних міфів стало наслідком впливу християнської церковної традиції, внаслідок чого вони, по суті, і сформувалися. Така позиція може бути оцінена як досить достовірна, відтворююча особливості стародавнього мислення» [1; 67]. Саме у міфологічному мисленні зароджуються й майбутні національні архетипи. Людина у міфологічній системі координат, на думку дослідників, уже мала уявлення про час та його циклічність і сприймала себе як таку, що володіє духовною субстанцією.

Християнство принесло у культуру України-Руси концепцію теоцентризму та усвідомлення людини, що знаходиться між двома світами – земним і небесним, короткотривалим життям фізичного тіла і вічним життям душі. І світ земний бачиться тепер як арена безперервного протистояння матерії і духу. Водночас, християнство дало потужний поштовх для розвитку художньої культури – літератури, зодчества, іконопису, музики.

На основі аналізу літературних джерел часів України-Руси, автори «Антропологічного коду української культури і цивілізації» стверджують про формування у тогочасному світогляді нового типу людини, яка вже отримує риси, притаманні українській нації. Вони звертають увагу на те, що в «Ізборнику Святослава» (1076 р.) людину не називають «рабом Божим», а її доброчесність вбачають не молитвах, а справах повсякденного життя. «Смирена людина шукає волю Божу і прагне її виконати. Це головна її характеристика. В цьому виражається теоцентричність свідомості і реалізується принцип синергії (тобто взаємоспрямованості волі Бога і волі людини), що визначає всі сторони і всі рівні її життя» [1; 97]. Прикладом такої людини постає Володимир Мономах, в образі якого «...проглядається основний принцип, або «модель» поведінки, що виражає принцип синергії, установку людини на уподібнення Першообразу – Христу – як абсолютному ідеалу і цінності» [1; 97].

Остання чверть XV – XVII ст., що пройшла під гаслами ідей Відродження, Реформації і Контрреформації, принесла зміни у світогляд українства, в якому інтенсивно розвиваються ідеї ренесансного гуманізму. Антропоцентризм як світоглядна концепція формує нове уявлення про модель людини, яка сприймає себе Творцем й відстоює своє право на індивідуальність. Саме у той час в українському іконописі стверджується поняття авторства. У XVI ст. в українській музиці з'являється ім'я першого професійного композитора і музичного теоретика М. Дилецького (1630-1690 рр.), автора знаменитої «Граматики мусикійської».

У свідомості українців історія перестає бути реалізацією наперед визначеного Божественного плану, а стає наслідком їх власної діяльності. Поява у багатьох українських містах національно-релігійних громадських організацій – братств – стала свідченням усвідомлення українцями своєї ролі в історичному поступі. Водночас, втрата українським народом конфесійної єдності і дія архетипів Серця та особистої свободи призвели й до загострення соціальних і національних суперечностей та низки трагічних подій в історії України, на тлі яких і «...відбувався інтенсивний процес становлення української етнічної ідентичності, її антропологічної соціокультурної цілісності» [1; 328]. Віддзеркаленням цього процесу стає козацький фольклор, зокрема й думи, в яких постає образ козака – захисника православної віри та рідної землі.

На час Просвітництва, тобто другої пол. XVII – XVIII ст., козацтво в Україні ще було важливим елементом її соціального, політичного і культурного життя. І саме козацьке середовище стало осередком закріплення провідних національних архетипів. Загалом, «...козацтво виступало як творець матеріальних і духовних цінностей, формувало передову верству державників» [1; 348]. Це твердження вважаємо важливим тому, що саме тема козацтва стає однією з провідних не лише в українському фольклорі, але й у професійному мистецтві наступних історичних періодів. Такий інтерес у мистецтві до теми козацтва є цілковито обґрунтованим, адже, як стверджує дослідник козащини Т. Чухліб, саме з другої пол. XVII ст.

відбувається початковий процес творення ранньомодерної української нації [10; 348]. Національним образом новочасної особистості, що втілює результати цього процесу творення ранньомодерної української нації, можна вважати постать Г. Сковороди (1722-1794 рр.), чия багатогранна творчість віддзеркалює духовні пошуки тогочасного прогресивного українства. Знаменита «філософія серця» вітчизняного Сократа сповідує моральну чистоту людини, покликаної на шлях доброчесності. Чи не тим самим духом просякнуті духовні концерти його молодших сучасників М. Березовського (1745-1777 рр.), Д. Бортнянського (1751-1825 рр.) та А. Веделя (1767-1808 рр.), головним образом яких є не стільки Бог, скільки людина, що прагне збагнути Його Велич та через катарсис здійснити глибоке очищення власної душі?

У часі нинішньої російсько-української війни тема козацтва знову набуває актуальності, адже ідея захисту рідної землі та державності має глибоке історичне коріння. Також можемо припустити, що з нового тисячоліття активно формується вже постмодерний образ українства.

Час «весни народів», як справедливо називають добу XIX ст., став періодом формування головних принципів української професійної композиторської школи, що протікав на тлі активного процесу націєтворення. «Під впливом Просвітництва і національного пробудження українська людина виходила зі «стану неповноліття», поступово усвідомлювала себе, свої можливості, спираючись на власний досвід, розум, критичне мислення і здобуті знання. Однак унаслідок конкретно-історичних обставин розвиток особистості, формування нового ідеалу людини, як і процес українського націєтворення виявилися суперечливими, оскільки «винаходи» індивіда і нації відбувалися у неприродних умовах чужих держав, а його осмислення перебувало в руках панівних націй, мало кон'юнктурний, упереджений, а часом і міфотворчий характер» [2; 6]. Рамки статті не дозволяють у всій повноті охарактеризувати особливості концепції світу і людини української культури XIX – початку XX ст., коли в українській художній культурі постає оновлений образ народу. Романтичний міф українства, безперечно, створений образами Т. Шевченка. Ідея самотності особистості з багатим внутрішнім світом, притаманна романтизму, поєднується в українській культурі з ідеєю цінності фольклору, необхідності його вивчення і впровадження у мистецтво. Професійна композиторська школа формується у руслі фольклоризму, прикладом чого може слугувати творчість С. Гулака-Артемовського (1813-1873 рр.) та, звичайно, М. Лисенка (1842-1912 рр.). Діалектичність мислення, притаманна романтичній концепції людини, знаходить своє втілення і в образах першої національної музичної драми – опері М. Лисенка «Тарас Бульба».

Варто зазначити, що українська музика XIX ст. розвивалася найчастіше у межах національного театру, в якому тоді було сформовано так званий «золотий фонд» його репертуару, представлений п'єсами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін.

Чи не найскладнішим постає визначення світомоделі і моделі людини в українській культурі XX ст., позначеного низкою антропологічних криз, спричинених двома світовими війнами, суспільними переворотами, спробами побудови незалежної держави, знаходженням українського народу в окупації тоталітарним радянським режимом. У результаті усіх вказаних трагічних подій вже у другій половині XX ст. сформовано модель *homosoveticus*, світогляд якої утворює низка нових міфів про ідеальний соціалістичний устрій, в якому може самореалізуватися кожен громадянин; про зовнішніх і внутрішніх ворогів, що прагнуть зруйнувати підвалини цього «справедливого» устрою; про ворожість усього буржуазного, «чужого», включно з правилами поведінки й одягом; про загрозу інакомислення та ін. Знаходження під тиском окупаційного режиму привело до денационалізації та русифікації усієї української культури, в якій прояви національного залишилися на рівні поверхневої маніпуляції фольклором, що отримало назву «шароварщини». Це стало свідченням глибокої антропологічної кризи нації, результати якої з усією гостротою проявилися зі здобуттям у 1991 році державної незалежності.

Висновки. Отже, дослідження особливостей менталітету певної нації надає відповіді на низку питань щодо розуміння процесів минулого, усвідомлення подій теперішнього та прогнозу на розвиток у майбутньому. Повільна зміна менталітету дозволяє йому закарбуватися у зразках художньої культури, зокрема, літературі, образотворчому мистецтві, музиці та в емоційній формі комунікації з сучасниками і нащадками. Особистість, соціалізована у певній національній культурі, всотує головні її архетипи, тому її особиста ментальність втілює менталітет нації, укорінений у підсвідомих глибинах її психіки.

Список використаної літератури

1. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох книгах) / Заг. наук. ред. О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2020. Кн. 1. 432 с.
2. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох кн.) / заг. наук. ред. О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Кн. 2. 536 с.
3. Бичковьяк О. В. Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. *Вчені зап. ТНУ ім. В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Т. 31 (70). № 2. 2020. С. 80-84.

4. Верещагіна-Білявська О. Є. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наук. зап. Вінницьк. держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського. Серія: Історія. Зб. наук. пр.* Вип. 47 / За заг. ред. О. А. Мельничука. Вінниця : ВДПУ. 2024. С. 90-99.
5. Воропаєва В. Г. Антропологічні засади дослідження людини як цілісної істоти: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник ЗДІА*, 2008. Вип. 33. С. 169-176.
6. Кримський С.Б. Архетипи української ментальності. Дім – Поле – Храм. *Проблеми теорії ментальності* / Відп. ред. М. В. Попович. Київ : Наук. думка, 2006. С. 273–299.
7. Кубаєвський М. К. Національна ідея: історичні й методологічні засади осмислення: монографія. Тернопіль : Економічна думка, 2007. 192 с.
8. Медінська Ю. Я. Фемінні архетипи українського етносу. Тернопіль : ТНЕУ, 2006. 202 с.
9. Міщенко М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності. URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinski-natsionalni-arhetypu.pdf>
10. Чухліб Т. «Усі жителі української породи...»: мовна та свідомісна еволюція поняття «народ» у Війську Запорозькому (друга половина XVII ст.). *Чорноморська минушина: Зап. Відділу історії козацтва на Півдні України*. Вип. 12 / За ред. В. А. Смоля. Одеса : Типографія «Друк Південь», 2017. С. 17-38

References

1. Antropolohichniy kod ukrainskoi kultury i tsyvilizatsii (u dvokh knykhakh) / zah. nauk. red. O. O. Rafalskyi, M. F. Yuri. Kyiv : Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. 2020. Book 1. 432 p.
2. Antropolohichniy kod ukrainskoi kultury i tsyvilizatsii (u dvokh knykhakh) / zah. nauk. red. O. O. Rafalskyi, M. F. Yuri. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. 2020. Book 2. 536 p.
3. Bychkoviak O. V. Osnovni arkhetypy ukrainskoho mentalitetu ta yikh vplyv na realii sohodennia. *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Seria: Istorychni nauky*. Vol. 31 (70). № 2. 2020. P. 80-84.
4. Vereshchahina-Biliavska O. Ie. Obraz liudyny i svitu v suchasni muzytsi: antropolohichni vymiry tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv u sotsiokulturnomu kontynuumi. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*. Seria: Istoria. Issue no.47. *Zbirnyk naukovykh prats /Za zah. red. O.A. Melnychuka*. Vinnytsia : VDPU. 2024. P. 90-99.
5. Voropaieva V. H. Antropolohichni zasady doslidzhennia liudyny yak tsilisnoi istoty: teoretyko-metodolohichniy analiz. *Humanitarnyi visnyk ZDIA*. Issue no. 33. 2008. P. 169-176.
6. Krymskyi S. B. Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti. Dim – Pole – Khram. *Problemy teorii mentalnosti* / vidp. red. M. V. Popovych. Kyiv : Naukova dumka. 2006. P. 273–299.
7. Kubaievskyi M. K. Natsionalna ideia: istorychni y metodolohichni zasady osmyslennia: monohrafiia. Ternopil : Ekonomichna dumka, 2007. 192 p.
8. Medynska Yu. Ia. Feminni arkhetypy ukrainskoho etnosu. Ternopil : TNEU, 2006. 202 p.
9. Mishchenko M. Ukrainski natsionalni arkhetypy: vid kolektyvnogo nesvidomoho do usvidomlenoi natsionalnoi identychnosti. URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinski-natsionalni-arhetypu.pdf>
10. Chukhlib T. «Usi zhyteli ukrainskoi porody...»: movna ta svidomisna evoliutsiia poniattia «narod» u Viisku Zaporozkomu (druga polovyna XVII st.). *Chornomorska mynuvshyna: Zapysky Viddilu istorii kozatstva na Pivdni Ukrainy*. Issue no. 12 /za red. V. A. Smoliia. Odessa : «Druk Pivden», 2017. S. 17-38.

ANTHROPOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE STUDY OF UKRAINIAN ART CULTURE AS A PHENOMENON OF WORLD CULTURE

Kornisheva Tetiana – Candidate of Study of Art, Associate
Professor Department of Musical Arts, Kherson State University, Kherson.

The article discusses the main factors that influenced the understanding of the peculiarities of the embodiment of the Ukrainian mentality in art culture in the historical projection. The above contributes to the understanding of anthropological phenomena and processes that allow us to generalize the idea of the human model and the world model, and to define the concept of the artistic genetic code.

Key words: anthropology, artefacts, cultural genetic code, archetypes, world model, Ukrainian art culture.

UDC [572:7(477)]:001.891

ANTHROPOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE STUDY OF UKRAINIAN ART CULTURE AS A PHENOMENON OF WORLD CULTURE

Kornisheva Tetiana – Candidate of Study of Art, Associate
Professor Department of Musical Arts, Kherson State University, Kherson.

The article analyses the main factors that influenced the understanding of the peculiarities of the implementation of the Ukrainian mentality in art culture in the historical projection. The research provides an understanding of anthropological factors and processes, which makes it possible to generalise the idea of the human model and the world model, and to define the concept of the cultural genetic code.

Methodology. The anthropological foundations of the study of Ukrainian art culture as a phenomenon of world culture allow us to come to an understanding of the specifics of the processes by which certain artifacts embody the model of the world and the image of a person inherent in a particular national culture. The idea of a human model and a world model is

generated in samples of art culture, including folk and professional culture, in the form of a kind of art genetic code, the definition of which requires decoding and interpretation. In our opinion, the concept of the art genetic code should be considered on the basis of the idea of the genetic code of a nation, which is extremely popular today. The genetic code of Ukrainians includes the language, the embroidered shirt «Vyshyvanka», the headscarf, and even the indomitable spirit of struggle. Similarly to the genetic code of a nation, which is embedded at a deep psychological level and is constantly reflected in many aspects of the life of the nation's representatives, embodying its main axiological principles, the art genetic code is represented in artistic examples and through the means of artistic expression models the artist's way of seeing the world and his or her system of values. The artist himself, whether collective or individual, reflects in his works the world model that exists in the social environment of a certain nation and a certain historical period. However, as in the genetic code, these representations are stable, slow-moving, and change very slowly in historical projection under the influence of significant social and cultural events, social disasters and explosions, revolutions, or other upheavals. In general, the artistic and genetic code embodies the national mentality and is based on national archetypes, so it is worth looking for the embodiment of the archetypes of the national mentality in the texts of art culture.

Scientific novelty. The content of Ukrainian art culture in the historical projection in the context of anthropological principles appears as a kind of art and genetic code, which, like the genetic code of the nation, is embedded at a deep psychological level and is represented in art examples. Through the means of artistic expression, the art genetic code models the artist's worldview and system of values. With this approach, a musical work appears as a reflection of the world model that exists in the social environment of a certain nation and a certain historical period. At the same time, the art and genetic code is the embodiment of the national mentality based on national archetypes, which, in turn, are embodied in musical texts.

Results. Thus, the study of the peculiarities of the mentality of a particular nation provides answers to a number of questions about understanding the processes of the past, awareness of the events of the present and forecasts for future development. The slow change of mentality allows it to be imprinted in the samples of art culture, in particular, literature, fine arts, music and in the emotional form of communication with contemporaries and descendants. A person socialized in a particular national culture absorbs its main archetypes, so his or her personal mentality embodies the mentality of the nation, rooted in the subconscious depths of its psyche.

Key words: anthropology, artifacts, cultural genetic code, archetypes, world model, Ukrainian art culture.

Надійшла до редакції 11.11.2024 р.

УДК 747.7.159

УКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ ЗАКЛАДИ ВИЩОЇ ОСВІТИ : ШЛЯХИ НАКОПИЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ

Світлана Шман – кандидат культурології, в. о. декана факультету музичного мистецтва,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.882>
cv_mku1234@ukr.net

Досліджується роль українських мистецьких закладів вищої освіти у формуванні культурного капіталу нації. Розглядається їх значення як центрів формування творчого потенціалу молоді. Особлива увага приділяється просвітницько-проектній та науковій діяльності цих ЗВО, а також їхній ролі у поширенні сучасних тенденцій у галузі естрадного, музичного та циркового мистецтв. В якості прикладів збагачення культурного капіталу засобами просвітницько-проектної діяльності наводяться проекти Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, а саме арт-проект «Коло» (2021 р.) та музично-циркове шоу «Маніфест» (2024 р.). *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 визначенні роль українських мистецьких ЗВО у формуванні культурного капіталу та його відтворення через участь у творчих проєктах, який можна назвати потужним інструментом формування інкорпорованого культурного капіталу, що забезпечує особистісне зростання, розвиток навичок і культурної ідентичності, сприяє соціалізації та надає нові професійні перспективи. *Висновки.* Найбільш інтенсивно та продуктивно накопичення культурного капіталу відбувається у мистецьких ЗВО, коли закладається потенціал студентів. На накопичення культурного капіталу впливають багато чинників: освітнє середовище, атмосфера вишу, матеріальне та технічне оснащення. Одну з важливих складових у накопиченні культурного капіталу грають освітні технології та практика їх використання. Участь студентів мистецьких ЗВО у творчих та наукових проєктах є важливим механізмом накопичення та реалізації їхнього культурного капіталу. Вона дозволяє молодим людям розвивати творчі здібності, соціальні зв'язки та навички, необхідні для успішної інтеграції у суспільство. Творчі проєкти є тим середовищем, де культурний капітал не лише накопичується, але й реалізується через практику, соціальну взаємодію та самовираження.

Ключові слова: культура, проєкт, проєктування у сфері культури, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв.

Актуальність дослідження. В умовах сучасних викликів – від культурної глобалізації до гібридних

загроз – важливість збереження та накопичення культурного капіталу для формування національної ідентичності є особливо актуальною. Мистецькі ЗВО є не лише місцем навчання, а й майданчиком для діалогу різних культур, що сприяє розширенню світогляду молодого покоління та його активному залученню до процесів збереження національної культури. З іншого боку, мистецькі ЗВО сприяють соціальній мобільності, надаючи доступ до культурних і освітніх ресурсів. Освіченість і культурний капітал стають основою для особистісного та суспільного розвитку, що дозволяє інтегруватися у глобальний контекст, не втрачаючи національних особливостей. В сучасних умовах, таких як війна, що руйнує культурну спадщину, ЗВО відіграють провідну роль у збереженні історичних і культурних цінностей. Це робить їх важливими центрами накопичення культурного капіталу, особливо через наукові дослідження та культурно-мистецькі проекти. Актуальність теми полягає у тому, що українські мистецькі ЗВО не лише забезпечують підготовку фахівців, а й відіграють критично важливу роль у збереженні та розвитку культурного капіталу нації.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання ролі українських мистецьких ЗВО, таких як академії мистецтв, музичні, театральні та інші профільні інститути, досліджували науковці в галузі культури, мистецтва та освіти. Ґрунтовні дослідження питань розвитку української культури та ролі мистецької освіти проводять Інститут культурології Національної академії наук України, який займається розробкою фундаментальних наукових досліджень, зокрема і за темою «Мистецька освіта як чинник розвитку креативного потенціалу української культури» (наук. кер. теми – О. Безгін, академік НАМ України, професор, заслужений діяч мистецтв України) та Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України здійснює фундаментальні наукові дослідження, спрямовані на впровадження нових мистецьких практик. За підтримки міжнародних організацій (Британська рада в Україні <https://www.britishcouncil.org.ua/programmes/education>, Goethe-Institut) та фонду («Відродження») фінансуються дослідження спрямовані на розвиток мистецької освіти та інтеграції українських мистецьких ЗВО у європейський культурний простір. З інформацією щодо проектів можна ознайомитись у відкритому доступі на електронних платформах British council <https://www.europeana.eu>, Goethe-Institut <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/spr/unt/ver.html>, Міжнародний Фонд «Відродження» <https://www.irf.ua/programs/>

Дослідження в цій сфері часто стосуються таких тем, як інтернаціоналізація освіти, забезпечення якості, роль університетів у місцевому розвитку, а також вплив вищої освіти на конкурентоспроможність національної економіки. Тема ролі українських ЗВО у формуванні культурного капіталу та інтеграції України не була у колі наукових зацікавлень учених, за винятком праць, серед яких докторська дисертація С. Волкова «Соціокультурна динаміка інституціоналізаційних, інтеграційних та регіональних процесів в мистецькій освіті України: культурологічний аспект», який розглядає пріоритети соціокультурного розвитку мистецької освіти [4]. Серед помітних досліджень слід назвати монографію Карась Г. «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» присвячену всебічному розвитку загальної культури української молоді. С. Виткалов у статті «Культурологічна освіта у системі гуманітарних знань» звертає увагу на практичні навички формування критичного мислення, аналізу та оцінки ролі мистецької освіти. Т. Каблова залучає до розкриття соціального, психологічного та виховного потенціалу вокальне мистецтво як глобальний майданчик існування та трансляції культурних цінностей і норм, визначення рівня культури людства [6]. Діяльність О. Тимошенко та його численних учнів представляє О. Комісаров, аргументовано зазначаючи, що усі вони є вагомим культурним капіталом української культури [9]. Л. Микуланинець підкреслює особливе значення лідерів наукових шкіл, які своєю діяльністю уособлюють українську культуру [10].

Тема просвітницько-проектної діяльності мистецьких ЗВО була висвітлена у поодиноких працях, серед яких статті: О. Потапчук «Особливості проектної діяльності студентів в навчальному процесі закладів вищої освіти» [14], яка акцентувала увагу на розвитку місцевих культурних ініціатив, вплив мистецьких заходів на громаду та формування культурної політики; Г. Складенко «Українське мистецтво кінця 1950 – початку 1980-х років: еволюція офіційного художнього простору» йдеться про взаємодію мистецьких ЗВО з громадою та їхню участь у просвітницьких заходах [12]; Г. Карась у «Презентація реалізованого музичного проекту як вид event-менеджменту» стосовно презентації проекту CD-альбому «Ірина Ключковська. Фантазії» спрямованого на популяризацію мистецтва серед широкої аудиторії [8]; І. Петрова у посібнику «Проектування в соціально-культурній сфері» розкриває особливості проектування в соціокультурній сфері [15], О. Яковлев у публікації «Зміст соціокультурного проектування в інформаційну добу: досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв» наводить переваги проектування в інформаційну добу та визначає завдання його виду діяльності [16]. Усі науковці зазначають важливе значення просвітницько-проектної діяльності спрямованої на розширення культурного простору країни, підтримки молодих митців, а також для розвитку суспільства через мистецьку освіту та творчі ініціативи.

Мета дослідження – охарактеризувати роль українських мистецьких ЗВО у формуванні культурного капіталу та дослідити механізми (або шляхи) його відтворення в сучасній системі мистецької вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб найбільш повно представити шляхи накопичення культурного капіталу в мистецьких ЗВО необхідно розглянути поняття «культурний капітал».

У роботі П. Бурдє «Нарис теорії практичної дії» [1] започатковано використання поняття «культурний капітал» як філософської категорії, що має економічну, соціальну та культурну форми. П. Бурдє вважав, що культурний капітал можна визначити як сукупність знань, навичок, кваліфікаційної підготовки та інших особистісних характеристик, втілених у людях, які допомагають їм бути успішними та продуктивними. Культурний капітал розглядається вченим у контексті досягнення особистістю певного положення в суспільстві, оскільки капітал приносить дохід та стає силою яка створює для індивідів потужний коридор можливостей. На думку автора, культурний капітал «безпосередньо бере свій початок із грошей, але конвертується не лише в гроші та доходи, а й у статус та права власності». Вчений пропонує три моделі «культурного капіталу»: об'єктивований (твори мистецтва, книги, музичні інструменти), інституційний (освітні дипломи та сертифікати) та інкорпорований (особисті навички та компетенції). Саме інкорпорований культурний капітал пов'язаний з розвитком особистості та характеризує накопичення різних знань, вмінь, навичок, які можуть бути реалізовані у подальшому професійному житті.

У статті О. Попика поняттю «культурний капітал» надається розширений сенс, він зазначає, що «інкорпорована форма культурний капітал є більш складною категорією для інтерпретації через наявну символічну (абстрактну) нематеріальну природу і включає дві можливі складові: володіння певними корисними знаннями (цінностями) і соціальний статус. Перша група є результатом активної діяльності індивіда, що реалізується в здобутті нових знань і досвіду в процесі соціалізації, навчання й праці (освітній капітал, організаційний капітал), чи в найбільш загальному сенсі – мислення» [13; 7-8].

Українські дослідники Назаркіни Олександр та Павло розглядають культурний капітал «як здобуте у практичній діяльності надбання у вигляді освіченості, інтелектуальних, морально-ціннісних і соціальних характеристик, втілене у професійній компетентності людини і здатне надавати своєму власнику додаткові доходи і привілеї. Культурний капітал по суті легітимізує професійні статуси, ролі та владу, підтримує встановлений суспільний порядок. Одним із найважливіших каналів відтворення культурного капіталу є система освіти, адже саме в ній знаходять своє відображення процеси надбання і засвоєння культурного капіталу та отримання академічних кваліфікацій [11; 5].

Отже, стає можливим представити шлях накопичення культурного капіталу за допомогою отримання освіти, що формують особистість і закладають основи його професійних можливостей. Саме система освіти відображає процеси отримання і засвоєння культурного капіталу.

У контексті сучасної епохи найбільш затребуваними стали професії, оволодіння якими передбачає безпосередню конверсію культурного капіталу в економічний. Тому сучасна молодь у питаннях вибору професій схильюється до отримання освіти, яка може приносити прибутки вже відразу після закінчення ЗВО.

У сучасному світі спостерігається тенденція зростання інтересу молоді до професій у сфері мистецтва та креативних індустрій. Ця тенденція пояснюється низкою факторів, які відображають зміни в культурі, суспільстві, економіці та світогляді молодого покоління. С. Волковим «мистецька освітня система розглядається як приклад позитивної взаємодії різних навчальних закладів та творчих шкіл» [4; 8]. Крім цього, мистецька освіта не сприймається лише як естетична або факультативна, навпаки це шлях до самовираження, інновацій та професійної реалізації. Основні причини, обрання молоддю мистецьких ЗВО пов'язана, по-перше, з потребою в самовираженні та творчості. С. Волков зазначає, що мистецькі ЗВО пропонують широкий спектр інструментів для творчості, від візуальних мистецтв до дизайну, музики, кіно, моди тощо. Замість того, щоб дотримуватись традиційних рамок професійних шляхів, молоді люди шукають способи відображати свої думки, емоції та бачення світу через мистецькі засоби. По-друге, сьогодні креативні індустрії є одним із найшвидше зростаючих секторів економіки. Вони включають дизайн, моду, кіно, музику, відеоігри, цифрові медіа та багато інших сфер, які використовують творчий потенціал для створення продуктів і послуг. Молодь бачить можливості в цих галузях, адже вони не лише цікаві, але й приносять значні економічні вигоди. З розвитком цифрових технологій і платформ стало значно легше реалізовувати свої творчі проекти, просувати їх і монетизувати.

Крім цього, мистецькі професії часто пропонують гнучкі форми роботи, які приваблюють сучасну молодь, що дозволяє поєднувати різні проекти. Це створює умови для більшого балансу між професійним та приватним життям, що важливо для сучасного покоління. Соціальні медіа та цифрові платформи відкрили нові горизонти для молодих митців. Зараз будь-хто може показати свою роботу на глобальному рівні, збираючи аудиторію і отримуючи визнання через Instagram, TikTok, YouTube тощо. Цифровізація також дозволяє художникам і дизайнерам швидше адаптуватися до нових умов і брати участь у глобальних ринках, без необхідності визнання від традиційних арт-інституцій. Сучасні мистецькі ЗВО пропонують спеціалізації у графічному дизайні, цифровому мистецтві, кінематографії, музичній продукції тощо, що відповідає інтересам молодого покоління.

Вищі навчальні заклади культури та мистецтв протягом усього свого існування займалися не лише професійною підготовкою молодих виконавців, музикантів, артистів тощо, які надавали ґрунтовну профільну освіту. Протягом всього циклу навчання мистецьки ЗВО генерували соціально значимі культурні цінності, а й виконували просвітницько-проектні функції, плануючи, організовуючи та здійснюючи проведення численних концертів, творчих проєктів, конкурсів та фестивалів по всьому світу. Мистецьки ЗВО є важливими інституціями, які формують інтелектуальний та культурний капітал студентів через освітні програми, розвиток креативного мислення, наукові дослідження. Використовуючи всі свої можливості, підключаючи до проведення заходів своїх викладачів та талановитих студентів, вони представляли та транслиували високі зразки професіоналізму, здійснюючи величезний соціально-культурний, психолого-педагогічний вплив на глядацьку аудиторію, масову культуру, змінюючи смаки, уподобання, інтереси окремих людей. В реаліях сучасного інформаційного суспільства рівень та якість отриманої людиною вищої освіти, відкривають для неї широкі можливості професійної та особистої самореалізації в соціальному житті. Іншим ресурсом, не менш затребуваним у молодій людини, є капітал, оскільки володіння ним також визначає статусну позицію індивіда в соціальній структурі. Здобувачі вищої освіти мистецьких ЗВО є значущим фактором і ресурсом економічного розвитку сучасного суспільства. Саме вони виступають перспективною силою, яка має найбільший потенціал.

Таким чином, система мистецької освіти є найважливішим каналом відтворення культурного капіталу, оскільки в ній відображені процеси набуття і засвоєння культурного капіталу та отримання професійних кваліфікацій. На погляд Бурд'є П. освіта це знання та вміння, спільно з загальним рівнем культури індивідів, стає складовою культурного капіталу особистості. У світі, де креативність та інновації стають цінними ресурсами, мистецькі професії набувають значної ваги та актуальності, забезпечуючи молодим людям можливість реалізувати свої амбіції та інтереси в глобальному масштабі.

Наступним каналом відтворення культурного капіталу є просвітницько-проектна діяльність сформована через участь у творчих проєктах. При цьому залучення до творчих проєктів вимагає від студентів занурення в різні культурні контексти, стилі, естетичні підходи та художні традиції. Творчі проєкти охоплюють широкий спектр діяльності: музичні, театральні виступи, художні виставки, фестивалі, конкурси тощо. Участь у таких заходах дає можливість здобувачам в/о мистецьких ЗВО виявляти і реалізовувати свої творчі здібності, розвивати культурні та соціальні компетенції. Крім цього, залучення до реалізації творчих проєктів розвиває естетичний смак і критичне ставлення молоді до культури, що є важливою частиною культурного капіталу. Зміст процесу підготовки творчих проєктів вимагає дослідження нових тем або культур, допомагають розширити кругозір і збагатити світогляд. Це дає змогу учасникам краще розуміти різноманітні культурні феномени та проявляти більшу відкритість до різних точок зору, що також є складовою культурного капіталу. Врешті-решт творчий проєкт сам по собі є новим культурним продуктом – чи то музики, фільмів, візуального мистецтва або літературних творів. Це не лише підвищує творчий потенціал людини, але й надає їй можливість внести власний внесок у культуру, що підвищує культурний капітал на індивідуальному рівні. Звичайно творчі проєкти стимулюють молоді мистецьких ЗВО до самовираження, що допомагає розвивати почуття ідентичності та впевненості в собі. Участь у спільних творчих заходах сприяє інтеграції у ширший соціальний контекст, допомагаючи знаходити своє місце в суспільстві та відчувати причетність до культурного життя суспільства.

Підводячи підсумки під міркуванням із приводу відтворення культурного капіталу через участь у творчих проєктах, можливо назвати його потужним інструментом формування інкорпорованого культурного капіталу, який забезпечує особистісне зростання, розвиток навичок і культурної ідентичності, сприяє соціалізації та надає нові професійні перспективи.

В історії функціонування мистецьких вищих навчальних закладів існує безліч прикладів, що підтверджують наявність просвітницько-проектної діяльності, організованої ЗВО та їх видатними представниками, керівниками академій, інститутів, серед яких КМАЄЦМ. Однією з їх форм публічних виступів студентів та викладачів ВНЗ стали шоу програми, що реалізуються у вигляді творчих проєктів.

26-27 червня 2021 р. у приміщенні Львівського державного цирку Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв представила музично-цирковий арт-проєкт «Коло». Цей проєкт став унікальним прикладом синтезу двох різних, але водночас споріднених видів мистецтва – естрадного та циркового, а також підкреслив силу об'єднання творчих напрямів, де музика і циркові номери не лише доповнюють одне одного, а й створюють новий тип мистецького досвіду. Головна режисерка-постановниця – І. Герман, яка вважається справжньою зіркою режисури циркових програм. Основною концепцією проєкту «Коло» є гармонійне злиття музики та циркових вистав у єдине цілісне шоу, яке виходить за межі традиційного розуміння як музики, так і цирку. Арт-проєкт покликаний створити нову форму взаємодії емоційного та фізичного вираження, коли музика не просто є фоном супроводом для циркових вистав, а відіграє роль повноцінного учасника дійства, допомагаючи глибше розкрити сюжет і

настрій. Водночас циркові номери, завдяки ритміці музики, набувають додаткової динаміки та енергії.

Проект «Коло» зібрав під своїм дахом студентів і викладачів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, які спільно працювали над створенням новаторської вистави. 70 професійних артистів в одному часі та просторі продемонструють різні стилі – акробатика, гімнастика, еквілібристика, пантоміма, клоунада, ілюзія та маніпуляція, лялькарство, вокал, хореографія та акторська майстерність. Ця співпраця дозволила створити номери, де кожен елемент підсилює інший, а глядач отримав багатовимірний естетичний досвід.

Музика в арт-проекті «Коло» є не лише акомпанементом, а повноцінним учасником подій. Зірковою учасницею проекту стала українська співачка, реперка, фіналістка 6-ого сезону вокального шоу «Х-Фактор», випускниця Академії – Аліна Паш. Циркові артисти використовували музику не лише як тло, але як джерело ритмічних і динамічних змін у своїх номерах. Виступи набули синхронності з музичними ритмами, що робило виступ більш виразними та драматичними.

Арт-проект «Коло» також інтегрував сучасні технології у свої вистави. Світлові та звукові ефекти створювали додаткові шари для сприйняття, збагачуючи шоу та роблячи його інтерактивним і сучасним. Унікальність арт-проекту полягала в тому, що естрадне та циркове мистецтва не просто існують паралельно, а взаємно підсилюють одне одного. Музика додає емоційної глибини та драматизму цирковим номерам, тоді як циркове мистецтво вносить у музику фізичну динаміку і візуальну складову. Завдяки цьому, глядачі отримують можливість переживати емоції і напругу, які б не могли відчутти, переглядаючи звичайну циркову або музичну виставу окремо.

Проект «Коло» став не лише важливим культурним явищем для здобувачів вищої освіти КМАЕЦМ, але й для всієї молоді, зацікавленої у мистецтві. Він сприяє розвитку культурного капіталу молодих артистів, дає можливість експериментувати з формами та змістом, а також розширює їхні можливості для самовираження. Крім того, проєкт стимулює до професійного зростання і відкриває нові горизонти для майбутніх артистів.

9 жовтня 2021 року здобувачі та науково-педагогічні працівники Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва мали можливість презентували музично-циркове шоу «Коло» у Будапешті.

Арт-проект «Коло» академії є прикладом успішної інтеграції естрадного і циркового мистецтва. Він не лише підкреслює синергію цих двох жанрів, але й відкриває нові форми культурної взаємодії. Проєкт демонструє, як музика і цирк можуть об'єднуватися, створюючи унікальний культурний продукт, який зачаровує і розширює межі сприйняття глядача.

Одним із найуспішніших прикладів реалізації культурного капіталу через творчі проєкти можна назвати музично-циркове шоу «Маніфест» презентація якого відбулась 6-7 червня 2024 року в приміщенні Київського культурного кластеру «КРАКІВ». Цей амбіційний проєкт, створений за участі студентів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва (КМАЕЦМ), став потужним виявом творчих можливостей сучасної молоді, демонструючи синтез циркового мистецтва, музики та хореографії. Головним режисером шоу виступила Ірина Герман, хореографами-постановниками – О. Пастухов та С. Самойленко.

«Маніфест» – це більше, ніж циркове шоу. Це художнє висловлювання, що прагне донести до глядача глибокі ідеї через поєднання різних видів мистецтва. В основі програми лежить філософія пошуку свободи та самовираження в умовах постійних соціальних і культурних змін. Назва шоу символізує силу мистецтва як способу вираження індивідуальних прагнень та маніфесту нових ідей і сенсів. Шоу «Маніфест» стало результатом кропіткої роботи професіоналів у різних сферах мистецтва. Режисер, яка створила концептуально сильне і візуально насичене дійство, де кожен елемент – від музики до акробатичних трюків – підпорядкований єдиній ідеї. Під керівництвом хореографів О. Пастухова і С. Самойленка студенти КМАЕЦМ продемонстрували складні циркові номери, доповнені сучасними танцювальними композиціями, які підкреслювали теми свободи руху та пластичної виразності.

Музика відігравала центральну роль у створенні атмосфери шоу. Композиції були підібрані з урахуванням ритміки і настрою кожного окремого номера, що додавало динаміки та напруги всьому дійству. Сучасне технічне обладнання культурного кластеру «КРАКІВ» дозволило використовувати інноваційні світлові та звукові рішення. Ефекти підкреслювали емоційне напруження кожної сцени, створюючи багатовимірний візуальний досвід для глядачів.

У шоу «Маніфест» взяли участь понад 20 артистів балету, 16 акторів, два артиста-лялькаря, 18 артистів циркових жанрів, 11 артистів-вокалістів, усі вони студенти фахового коледжу, факультету сценічного мистецтва та факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, які продемонстрували високий рівень професіоналізму та підготовки. Їх виступи стали яскравим прикладом того, як молодь здатна освоювати складні художні форми та використовувати їх для передачі глибоких сенсів. Виступ здобувачів вищої освіти підтвердив важливість творчого експерименту та постійного пошуку нових

форм самовираження в сучасному мистецтві.

Музично-циркове шоу «Маніфест» стало важливою подією в культурному житті Києва, об'єднавши різні форми мистецтва у потужний творчий маніфест. Під керівництвом талановитих митців, таких як І. Герман, О. Пастухов і С. Самойленко, викладачів – В. Резніка, Д. Біляк, Д. Баннова, Є. Пахомової, Є. Водяхіна, І. Львовий, І. Піщур, К. Шелудько, Наталі та Юрія Позднякових, О. Горковенка та багатьох ін. фахівців-студенти КМАЄЦМ створили захоплююче і багатогранне дійство, яке надовго залишиться в пам'яті глядачів.

Одним із ключових елементів культурного капіталу будь-якого вищого навчального закладу є його науково-дослідницька діяльність. В умовах сучасної освіти наукові конференції виступають важливим інструментом не лише для розвитку наукового потенціалу закладу, а й для формування спільноти дослідників, митців та студентів, залучених до актуальних проблем галузі. Особливо це стосується таких закладів, як КМАЄЦМ, де на перетині наукового знання і творчого процесу народжуються нові форми виконавського мистецтва та методики навчання. Щороку у КМАЄЦМ проводяться дві науково-практичні конференції

Кожного квітня відбувається науково-практичні конференції «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект», присвячені темам сценічного та музичного мистецтва, зокрема цирковим та естрадним жанрам. Вона охоплює широкий спектр питань, пов'язаних із методичними підходами до викладання цих видів мистецтва, аналізом творчих процесів, а також сучасними тенденціями в галузі виконавства. Ця конференція є не лише важливим науковим заходом, але й платформою для обміну досвідом між викладачами та практиками, які працюють в галузі мистецтв. Вона сприяє підвищенню якості освіти в царині естрадного та циркового мистецтв і формуванню нових методологічних підходів до викладання.

Щорічно в листопаді проходить всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень», присвячена питанням естрадного мистецтва. Вона є платформою для обговорення проблем виконавської практики, освіти і наукових досліджень у цій сфері. Учасники конференції мають можливість обговорити виклики та перспективи розвитку системи освіти у галузі естрадного мистецтва, ділитися досвідом та напрацюваннями у викладанні та виконавській діяльності. Однією з головних цілей конференції є стимулювання наукової активності молодих дослідників і студентів, що сприяє підвищенню загального рівня професійної підготовки майбутніх артистів естради.

Наукові конференції відіграють ключову роль у формуванні культурного капіталу вищих навчальних закладів. Вони сприяють обміну новими знаннями і практиками, що сприяє професійному розвитку учасників. Конференції стимулюють розвиток наукової діяльності серед студентів і викладачів, що, у свою чергу, підвищує науковий потенціал закладу. Участь у таких заходах дозволяє встановлювати важливі професійні контакти між науковцями, митцями та педагогами з різних закладів.

Наукові конференції, що проводяться КМАЄЦМ двічі на рік, є важливим елементом формування культурного капіталу. Міжнародна конференція у квітні, присвячена сценічному та музичному мистецтву, та всеукраїнська конференція в листопаді, зосереджена на проблемах естрадного мистецтва, формують науково-методичне підґрунтя для розвитку цих мистецьких жанрів і сприяють підвищенню рівня освітнього та наукового процесу в Україні.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в визначенні роль українських мистецьких ВНЗ у формуванні культурного капіталу та його відтворення через участь у творчих проєктах, який можна назвати потужним інструментом формування інкорпорованого культурного капіталу, що забезпечує особистісне зростання, розвиток навичок і культурної ідентичності, сприяє соціалізації та надає нові професійні перспективи.

Висновок. Найбільш інтенсивно та продуктивно накопичення культурного капіталу відбувається у мистецьких ЗВО, коли закладається потенціал здобувачів вищої освіти. На накопичення культурного капіталу впливають багато чинників: освітнє середовище, атмосфера вишу, матеріальне та технічне оснащення. Одну з важливих складових у накопиченні культурного капіталу грають освітні технології та практика їх використання. Участь молодшої генерації мистецьких ЗВО у творчих та наукових проєктах є важливим механізмом накопичення та реалізації їхнього культурного капіталу. Вона дозволяє молодим людям розвивати творчі здібності, соціальні зв'язки та навички, необхідні для успішної інтеграції у суспільство. Творчі проєкти є тим середовищем, де культурний капітал не лише накопичується, але й реалізується через практику, соціальну взаємодію та самовираження.

Список використаної літератури

1. Bourdieu Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle. Genève: Droz, 1972. 269 p.
2. Віртуальна бібліотека П'єра Бурдьє URL: <https://commons.com.ua/uk/virtualna-bibliotechka-pyera-burdye/>

3. Виткалов В., Граб О. Культурологічна освіта у системі гуманітарних знань. *Вища шк.* 2009, № 3. С. 88-95.
4. Волков С. М. Соціокультурна динаміка інституалізаційних, інтеграційних та регіоналізаційних процесів в мистецькій освіті України : культурологічний аспект : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 413 с.
5. Івановська Н., Шульгіна В., Яковлев О. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика : підручник. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.
6. Каблова Т. Б. Глобалізаційні процеси культури в мистецтві вокалу. Київ : Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн. (1) 2019. С. 316-319.
7. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 698 [1164 с.].
8. Карась Г. В. Презентація реалізованого музичного проєкту як вид eventменеджменту. *Культурологічний альм.: наук. вид.* Вип. 13, 2020. С. 67–70.
9. Комісаров О. Особистість Олега Тимошенка у викликах сьогодення. Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ – першої чверті ХХІ століття. *На пошану Валерії Дмитрівні Шульгіній* : колективна монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; В. Д. Шульгіна, Л. М. Микуланинець, О. В. Яковлев, О. В. Комісаров та ін. ; упоряд. С. Ю. Шман. Київ : Деоніс плюс, 2024. С. 54-68.
10. Микуланинець Л. Розвиток наукових ідей Валерії Шульгіної в дослідженнях її учнів. *Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ – першої чверті ХХІ століття. На пошану Валерії Дмитрівні Шульгіній* : колективна монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; В. Д. Шульгіна, Л. М. Микуланинець, О. В. Яковлев, О. В. Комісаров та ін. ; упоряд. С. Ю. Шман. Київ : Деоніс плюс, 2024. С. 44-49.
11. 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, 2019, Warsaw, 2019. Vol. 3. P. 3–7.
12. Скляренко Г. (2021). Українське мистецтво кінця 1950 - початку 1980-х років: еволюція офіційного художнього простору. *Мистецтвознавство України*, (21), 85–94. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254677>.
13. Попик О. Культурний капітал: сутність і механізми реалізації в умовах помаранчевої економіки. *Економіка України*. 2024. № 5. С. 3-29.
14. Потапчук О. Особливості проєктної діяльності студентів в навчальному процесі закладів вищої освіти / «Молодь і ринок» Дрогобич : Коло, 2019. С. 59-64.
15. Петрова І. В. Проектування в соціально-культурній сфері: навчальний посібник. Київ : Вид-во КНУКиМ, 2017. 372 с.
16. Яковлев О. Зміст соціокультурного проектування в інформаційну добу: досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. *Культура України. Серія: Культурологія : зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 201–212.

Reference

1. Bourdieu, Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle. – Genève : Droz, 1972. 269 p. [in Switzerland].
2. Bourdieu, Pierre <https://commons.com.ua/uk/virtualna-bibliotechka-pyera-burdye/> Virtual library of Pierre Bourdieu Available at: URL: <https://commons.com.ua/uk/virtualna-bibliotechka-pyera-burdye/> [in Ukrainian]
3. Vitkalov, V., & Hrab, O. (2009). Kulturolohichna osvita u systemi humanitarnykh znan'. Vyscha shkola, (3), 88-95
4. Volkov, S. M. (2013). Sotsial'nokul'turna dynamika instytualizatsiinykh, intehtatsiinykh ta rehionalizatsiinykh protsesiv v mystets'kii osviti Ukrainy: Kulturolohichnyi aspekt. Doctoral dissertation. Kyiv : Natsional'na akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
5. Ivanovska, N., Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2018). Sotsial'nokul'turne proektuvannia v mystetstvi: Teoriia ta praktyka. Kyiv: Natsional'na akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
6. Kablova, T. B. (2019). Hlobalizatsiini protsesy kultury v mystetstvi vokalu. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, (1), 316-319 [in Ukrainian].
7. Karas, H. V. (2012). Muzychna kultura ukrains'koi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia: Monohrafiia. Ivano-Frankivs'k : Tipovit [in Ukrainian].
8. Karas, H. V. (2020). Prezentatsiia realizovanoho muzychnoho proiektu yak vyd event-menedzhementu. Kulturolohichnyi al'manakh, (13), 67-70 [in Ukrainian].
9. Komis'arov, O. (2024). Osobystist' Oleha Tymoshenka u vyklykakh sohoddennia. In S. Y. Shman (Ed.), Dialog mystets'ko-pedahohichnykh pokolin' Ukrainy seredyny XX – pershoi chverti XXI stolittia (pp. 54-68). Kyiv : Deonis plyus.
10. Mykulaninets', L. (2024). Rozvytok naukovykh idei Valerii Shul'hynoi v doslidzhenniakh yii uchniv. In S. Y. Shman (Ed.), Dialog mystets'ko-pedahohichnykh pokolin' Ukrainy seredyny XX – pershoi chverti XXI stolittia (pp. 44-49). Kyiv: Deonis plyus [in Ukrainian].
11. Nazarkin O.A., Nazarkin P.O. (2019). Problemy rozvytku kulturnoho kapitalu za umov transformatsii vitchyznianoï systemy vyshchoi osvity [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].
12. Skliarenko, H. (2021). Ukrains'ke mystetstvo kintsia 1950–pochatku 1980-kh rokiv: Evolyutsiia ofitsiinoho khudozhnogo prostoru. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* (21), 85-94. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254677>.

13. Popik O. (2024). Cultural capital: The essence and mechanisms of implementation in the orange economy. *Economy of Ukraine*, (5), 3-29 [in Ukrainian].
14. Potapchuk O. (2019). Osoblyvosti proiektnoi diial'nosti studentiv v navchal'nomu protsesi zakladiv vyshchoi osvity. *Molod' i rynek*, 59-64 [in Ukrainian].
15. Petrova I. V. (2017). Proektuvannia v sotsial'no-kul'turnii sferi. Kyiv : Vydavnytstvo KNUKiM.
16. Yakovlev O. (2016). Zmist sotsial'nokul'turnoho proektuvannia v informatsiinu dobu: dosvid Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. *Kultura Ukrainy. Serii : Kulturolohii*, (52), 201-212 [in Ukrainian].

UDC 747.7.159

**UKRAINIAN ART HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS : WAYS OF ACCUMULATING AND
PRESERVING CULTURAL CAPITAL**

Shman Svitlana – candidate of cultural studies, Acting Dean
of the Faculty of Music Kyiv Municipal Academy Variety and Circus Arts

The article examines the role of Ukrainian art higher education institutions (hereinafter – universities) in the formation of the nation's cultural capital. Their significance as centers of formation of creative potential of youth is considered. Special attention is paid to educational, project and scientific activities of art universities, as well as their role in spreading modern trends in pop, music and circus arts. As examples of the enrichment of cultural capital by means of project-project activity, the projects of the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, namely the art project «Circle» (2021) and the music-circus show «Manifesto» (2024) are cited. *The purpose* of the study is to characterize the role of Ukrainian art universities in the formation of cultural capital and to investigate ways of its accumulation and preservation. *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. *Scientific novelty*. of the obtained results consists in determining the role of Ukrainian art universities in the formation of cultural capital and its reproduction through participation in creative projects, which can be called a powerful tool for the formation of incorporated cultural capital, which ensures personal growth, development of skills and cultural identity, promotes socialization and provides new professional prospects. *Conclusions*. The most intensive and productive accumulation of cultural capital occurs in art universities, when the potential of students is established. The accumulation of cultural capital is influenced by many factors: the educational environment, the atmosphere of higher education, material and technical equipment. Educational technologies and the practice of their use play one of the important components in the accumulation of cultural capital. The participation of art university students in creative and scientific projects is an important mechanism for the accumulation and realization of their cultural capital. It allows young people to develop creative abilities, social connections and skills necessary for successful integration into society. Creative projects are the environment where cultural capital is not only accumulated, but also realized through practice, social interaction and self-expression.

Key words: culture, project, design in the field of culture, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts.

Надійшла до редакції 24.10.2024 р.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 316.7:005:004.738.5:33a9.9

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЛОВОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ЦІННОСТІ, ВИКЛИКИ
ТА ЦИФРОВІ МОЖЛИВОСТІ**

Анастасія Тормахова – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.883>
anastasiia_tormakhova@knu.ua

Дмитро Товмаш – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4576-0703>
tovmash@knu.ua

Розглядається вплив глобалізації на ділову культуру, зосереджуючи увагу на подвійних процесах інтеграції та диференціації, які вона стимулює. Глобалізація сприяє безпрецедентному розширенню зв'язків і доступу до ресурсів, але, водночас, кидає виклик здатності національних культур зберігати свою унікальну ідентичність. Взаємодія між універсальними стандартами та місцевими цінностями формує сучасні бізнес-практики, підкреслюючи критично важливу роль культурних та етичних принципів у визначенні організаційної поведінки. Окреслюється концептуалізація ділової культури як невід'ємної частини національної культури, вплив масової культури на бізнес-практики, а також проблеми узгодження глобальних стандартів з традиційними цінностями. Досліджується трансформаційна роль цифрових технологій, зокрема блогів і соціальних мереж, у зміні ділової комунікації та стимулюванні інновацій. Підкреслюється, що інтерактивні платформи дозволяють бізнесу підвищувати прозорість власної активності, реагувати на потреби споживачів.

Ключові слова: глобалізація, ділова культура, цінності, масова культура, трансформація, блоги, цифровізація, інновації.

Постановка проблеми. Глобалізація безповоротно змінила той простір, в якому функціонують національні культури, запровадивши подвійну динаміку інтеграції та диференціації. Глобальний потік інформації, товарів і послуг обіцяє безпрецедентні можливості зв'язку, але водночас кидає виклик здатності національних культур зберігати свою самобутність. Ця взаємодія між універсальним та національним особливо помітна у сфері ділової культури, де традиційні практики та сучасні інновації співіснують, конкурують та іноді вступають у конфлікт. В основі цієї трансформації лежить питання цінностей. Ділова культура – не лише набір практик ведення бізнесу, це відображення етичних та суспільних пріоритетів певної спільноти. Глобалізація часто нав'язує гомогенізовані рамки, заохочуючи ефективність, масштабованість та прибутковість. Проте сутність будь-якої успішної ділової культури залишається глибоко вкоріненою в національному баченні таких цінностях як довіра, взаємоповага та відповідальність перед суспільством. Це не пережитки минулої епохи, а фундаментальні принципи, що визначають як у діловій сфері взаємодіють співробітники, клієнти та партнери. З одного боку, існує необхідність переймати найкращі світові практики, щоб залишатися конкурентоспроможними. З іншого боку, бізнес повинен переконатися, що ці практики не підривають основні культурні цінності. Наприклад, запровадження гнучкої корпоративної ієрархії, що є характерною рисою багатьох транснаціональних організацій, може суперечити культурі, в якій повага до старшинства та традицій має першочергове значення. Ці питання досі не здобули ґрунтовного висвітлення у вітчизняному дискурсі, що й обумовлює актуальність обраної тематики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Австрійський та американський соціолог Пітер Бергер [1] досліджує феномен глобалізації, підкреслюючи її різноманітність і неоднозначність. Він демонструє як локальні культури адаптуються до глобальних викликів, створюючи нові можливості для ділової взаємодії. У своїй праці американський журналіст та письменник Томас Фрідман [3] аналізує вплив глобалізації на світову економіку, висвітлюючи нову «пласку» структуру світу, де технології стирають кордони між країнами та сприяють розвитку цифрових платформ і глобальної взаємодії. Нідерландський соціальний психолог Герт Хофстеде [5] розглядає вплив культурних особливостей на менеджмент і планування. Його основна увага приділена концепції культурних вимірів, які впливають на управлінські

підходи в різних країнах. Гері Гамел [4], викладач Лондонської бізнес-школи, аналізує причини, характер та методи управлінських інновацій. Він наголошує на необхідності радикальних змін у підходах до менеджменту для збереження конкурентоспроможності у сучасному світі. Американський дослідник, консультант у сфері соціально-економічних наслідків розвитку інтернет-технологій Клей Ширкі [8] досліджує, як соціальні медіа впливають на політичну та соціальну активність. Важливою частиною методологічної основи статті є звіт, в яких висвітлюються актуальні розробки в сфері бізнес-діяльності, інтернет-технологій тощо. У звіті «Edelman Trust Barometer Global Report» за 2024 рік [2] представлено статистику щодо рівня довіри до бізнесу, уряду, неурядових організацій і медіа на глобальному рівні. Дані звіту ілюструють як зміни у суспільних очікуваннях і цифрових комунікаціях формують довіру до бізнесу. У звітах McKinsey Global Institute «The Next Big Arenas of Competition» [7] аналізуються галузі, що стануть ключовими драйверами економічного зростання до 2040 року, а в їх розробці «Digital Globalization: The New Era of Global Flows» [6] представлено як цифрові потоки впливають на глобальну економіку. Особлива увага приділяється ролі технологій у трансформації традиційних бізнес-процесів і появі нових форматів торгівлі та співпраці.

Метою статті є дослідження впливу глобалізації та її наслідків, а саме поширення масової культури й розвитку інтернет-технологій на трансформацію ділової культури.

Виклад основного матеріалу. В українському культурологічному дискурсі використовуються поняття «ділова культура» і «бізнес-культура», в той час як в англomовному надають перевагу останньому. На наше переконання, ділова культура включає в себе у вітчизняній традиції не лише феномен бізнесу, а й те, що знаходиться поза бізнесом та йому передує. Саме тому будемо використовувати поняття бізнес-культури як таке, що визначає лише частину ділової культури. Відповідно, ділова культура – це форма духовної культури, що є невід’ємною частиною національної культури та проявляється через взаємодію суб’єктів, що спрямовують свій інтерес на реалізацію власної справи, яка має відповідати загальносуспільному благу.

Роль цінностей у формуванні бізнес-поведінки неможливо переоцінити. Вони керують процесами прийняття рішень, впливають на стиль керівництва та визначають етичні межі, в яких працюють організації. У країнах із сильними колективістськими традиціями концепція спільного успіху часто має перевагу над індивідуальними досягненнями. І навпаки, в культурах, які надають перевагу індивідуалізму, інноваціям та особистим амбіціям стають рушійною силою бізнес-практики. Завдання гармонізації універсального та національного вимагає більше, ніж поверхневих змін; воно вимагає нюансового розуміння культурного контексту. Для ділової культури це означає не лише інтеграцію глобальних стандартів, а й визнання та примноження унікального внеску своєї національної спадщини у світовий діловий простір. Застосовуючи підхід, що базується на цінностях, ділова культура може бути каналом, що сприяє міжкультурному діалогу. Це не компроміс, а можливість – спосіб використовувати сильні сторони розмаїття, орієнтуючись при цьому на вимоги глобалізованого ринку. Американський журналіст та письменник Т. Фрідман указує на те, що в умовах «плаского світу», де обмін між культурами, країнами є надзвичайно ефективним, потрібно докладатися до покращення всієї планети, бо проблеми на одному континенті відгукнуться і на іншому. На думку Т. Фрідмана: «У цьому світі ми просто зобов’язані знайти між ними правильну рівновагу. Ми зобов’язані докласти всіх зусиль, щоб стати найкращими громадянами планети – тому що в пласкому світі, якщо ти не заглядаєш у район із поганою репутацією, скоро він загляне до тебе сам» [3; 460].

Концепція спільного блага посідає центральне місце в еволюції ділової культури. Вкорінена у філософських традиціях, вона стверджує, що добробут суспільства переважає над індивідуальною вигодою, сприяючи створенню середовища, в якому колективне процвітання є пріоритетним над ізольованими інтересами. У контексті бізнесу цей принцип спонукає організації виходити за рамки прибутку і зосередитися на своєму внеску в суспільство – чи то через сталі практики, справедливу трудову політику, чи то через активну участь у соціальному розвитку.

Спільне благо є динамічною метою, що постійно трансформується у ході адаптації до суспільних змін. Його формати можуть бути орієнтованими на екологічність виробництва, інклюзії тощо. Таким чином формується картина світу, в якій прибутковість корелює з етичними принципами та резонує з суспільними очікуваннями. Важливо, що прагнення до спільного блага зміцнює довіру та авторитет організацій, перетворюючи їх на основу громад, в яких вони функціонують. Звісно, що в теорії це видається доволі простим завданням, проте впровадження цінностей у бізнес-практику пов’язане з труднощами. Нерідко виникає колізія складнощів у кореляції між короткостроковими цілями та довгостроковими планами, які матимуть важливе соціальне значення. Організації часто прагнуть досягти негайних результатів, що може призвести до компромісів з етичними, екологічними та соціальними стандартами. Балансування між цими суперечливими у своїй природі пріоритетами вимагає далекоглядного лідерства та вміння дотримуватись власних принципів навіть перед обличчям несприятливих обставин.

Інший виклик полягає у складності культурного плюралізму. У багатонаціональних організаціях різні команди привносять мозаїку цінностей, які не завжди узгоджуються між собою. Процес узгодження цих відмінностей часто вимагає цілеспрямованих зусиль, спрямованих на формування їх спільного та однакового розуміння, інакше може виникати середовище, де суперечливі пріоритети підривають згуртованість і продуктивність. Нідерландський дослідник Герт Хофстеде зазначає, що природа управлінських навичок має культурно-специфічні особливості й не може бути залучена до всіх національних варіантів. Хофстеде переконує, що управлінська техніка або філософія, яка підходить в одній національній культурі, не обов'язково підходить в іншій [5; 81]. Прийняття спільних цінностей потребує послідовного підкріплення через політику компаній, навчання працівників та приклади безпосереднього втілення наративів у практичному полі. Абстрактні принципи мають бути операціоналізовані у чіткі дії, що знаходять відгук на всіх рівнях організації.

Різні суспільства, отримавши виклик глобалізації, в стислі терміни здійснили національні відгуки щодо ділових просторів. Таким чином кожна національна культура породила одночасно і універсальне, те, що провокувала глобалізація, і особливе, неповторне, те, що виникло на теренах національної культури, втілювалось у особливий спосіб та систему дій ділової культури кожного суспільства – учасника глобалізаційних процесів. Ділова сфера є тим середовищем, через яке міжнародна спільнота постійно здійснює взаємодію в різних формах, що виражається у неформальних ділових комунікаціях. Відбувається взаємодія систем цінностей, які підпадають під різні форми акультурації й залежно від здатності кожного суспільства до самозбереження, спостерігаються різні прояви комбінацій ділової поведінки.

Робота британського автора Гері Гамела «The Why, What, and How of Management Innovation» [4] є цінним джерелом для аналізу впливу глобалізації на трансформацію ділової культури, адже автор акцентує увагу на важливості управлінських інновацій у сучасному світі. Глобалізація створює нові виклики, які змушують організації адаптуватися до швидких змін на ринках і зростаючої конкуренції. У цьому контексті підходи, запропоновані Гамелом, стають основою для формування нових моделей ділової культури. Він стверджує, що управлінські інновації, як-от горизонтальні структури управління, децентралізація, підтримка творчості співробітників і експериментальний підхід до управління, є ключовими для довготривалої конкурентоспроможності.

Децентралізована модель управління, описана Гамелом на прикладі організації Whole Foods, може бути адаптована для роботи з міжнародними командами, оскільки вона дозволяє враховувати локальні культурні та економічні особливості. Аналогічно, підхід Google до інноваційної корпоративної культури демонструє, як свобода та гнучкість сприяють творчості й адаптації в умовах глобалізованого світу. «Управлінські інновації змінюють те, як менеджери роблять те, що вони роблять, і відкривають нові способи організації, конкуренції та створення цінності» [4; 4].

Ціннісна модель, в якій відданість власній справі, що реалізується конкретною людиною за все її життя, має з необхідністю втілюватись у загальне суспільне благо. Основною проблемою в цій моделі, на наш погляд, є лише процес визначення загального блага та розуміння всіма учасниками ділової активності цієї цінності та її прийняття до власної практики. На основі цінності загального блага логічно вибудовується поняття щастя та інших людських почуттів, що пропагуються у суспільстві на національному рівні.

У діловій культурі мають поєднуватися комплекси почуттів, вольових настанов, раціональних систем, переконань, які мають бути синергійно поєднаними з духовними цінностями кожного окремо взятого суспільства. Тому бачимо при діловій взаємодії різних культур інакше наповнення суб'єктами ділової активності поняття «правди», «добра», «довіри», «партнерства», «свободи», які є вищим виявом та реалізацією духовності сучасної людини. Таким чином ділова культура існує на локальному, національному, глобальному та позаглобальному рівнях. Ділова культура – це феномен суспільного життя, який є результатом спільної діяльності, за допомогою якої людина перетворює світ і саму себе, створюючи власну справу, якою вона живе та змінює світ на краще.

На трансформацію ділової культури здійснила вплив масовізація, що дозволила залучити велику кількість населення планети до ділової активності та уможливила її стрімкий розвиток. Набагато наочнішим проявом глобальної культури, що зароджується, як стверджує австрійський та американський соціолог Пітер Л. Бергер, є засоби поширення масової культури, яку тиражують комерційні підприємства всіх видів (такі як Adidas, McDonald's, Disney, MTV та т.п.). Хоча контроль за цими підприємствами здійснюється елітами, масова культура проникає в широкі верстви населення в усьому світі. Масштаби цього проникнення навряд чи можна перебільшити ... Зрозуміло, більша частина масової культури має поверхневий характер - у тому сенсі, що не чинить серйозного впливу на погляди, систему цінностей і поведінку населення. У принципі індивід може носити джинси і спортивне взуття, їсти гамбургери, навіть дивитися мультфільми Діснея і при цьому цілком залишатися в рамках тієї чи іншої традиційної культури [1; 6-7]. Масовізація породила, на наше переконання, концепт бізнес-суспільств, тобто суспільств, в яких

дозволена та заохочується реалізація потенціалів власної справи кожним членом суспільства як реалізації самого себе, з метою покращення можливостей суспільства. Ділова культура стала фольклором індустріальної епохи та мистецтвом постіндустріальної. Одночасно ми бачимо, що ділова культура перебирає на себе основні функції національної культури і постає у вигляді оригінальної єдності всього корисного і значимого, що нагромаджується на національному рівні. При цьому, ділова культура намагається пристосувати ціннісні надбання, запозичені через глобалізації з інших ділових культур з метою постійної відповідності динамічним змінам світу.

Потрібно однак зазначити, що досить часто таке пристосування ділової культури набуває небажаних рис та особливостей через низький ціннісний рівень ділової еліти, які створюють тренд, що ігнорує відтворення загального блага, або ж змінюють змістовне наповнення на деструктивні форми. Щоб цього не відбувалося потрібно звертатися до історій суспільств та всієї культурної спадщини людства, а також чітко визначитись у розумінні конструктивних форм спільного блага.

Цифрова революція докорінно змінила основи ділової культури, а інтернет-технології відіграють ключову роль у переосмисленні того, як організації спілкуються, впроваджують інновації та розвиваються. Ці технології створили нові можливості для співпраці, дозволивши організаціям працювати без кордонів, оптимізувати процеси та досягати аудиторій з надзвичайною точністю. Дослідники McKinsey Global Institute, що був заснований у 1990 році, прагнуть надавати фактичну базу для сприяння прийняттю рішень з економічних і бізнес-питань, які є найважливішими для світових організацій і лідерів політики. У звіті 2016 року його автори, а саме - Джеймс Маньяка, Сьюзан Лунд, Жак Буген, Джонатан Вутцель, Калін Стаменов, Дхрув Дхінгра - приділили увагу висвітленню саме ролі цифрових можливостей у розвитку бізнес сфери: «Цифрові платформи забезпечують безпрецедентний рівень участі та інновацій у світовій торгівлі та комерції, зменшуючи важливість фізичного розташування в бізнес-операціях» [6; 15].

У діловій культурі використовуються ті ж самі механізми, стратегії, методи, що і в публічній сфері, які спрямовані на постійну гру, тобто нескінченний процес. Для ділової культури є необхідною підтримка функцій результативності та ефективності, що створюють тимчасову постійність. Блоги надають організаціям простір для обговорення їхньої діяльності, демонструючи їхню прихильність до соціальних та екологічних проблем. Вони дозволяють безпосередньо взаємодіяти з аудиторією через коментарі та обговорення. Цей цикл зворотного зв'язку може допомогти бізнесу зрозуміти потреби та занепокоєння своїх клієнтів. Американський дослідник Клей Ширкі вказує на соціальні та економічні наслідки інтернет-технологій, включаючи блогінг та його вплив на бізнес, стверджуючи наступне: «Ведення блогів дозволяє організаціям оминати традиційні медіа-канали і говорити безпосередньо зі своєю аудиторією, створюючи більш безпосередній та автентичний діалог» [8; 105].

У швидкоплинному світі інновацій блоги стали платформою для розповідей про нові тенденції, прориви в дослідженнях чи розробку нових продуктів. Вони сприяють прозорості – важливому елементу сучасної ділової культури. Спроможність ділитися закулісними історіями, цінностями чи стратегіями допомагає гуманізувати організацію, роблячи її більш зрозумілою як для клієнтів, так і для партнерів. Так само цифровізація створює нові форми взаємодії в межах бізнес комунікації. У своєму дослідженні 2016 року автори McKinsey Global Institute зазначають наступне: «Цифрові потоки дають людям можливість брати участь у глобальних ринках, чи то через електронну комерцію, віддалену роботу або контент, створений користувачами, докорінно змінюючи спосіб створення та розподілу економічної вартості» [6; 32].

Наприклад, під час повномасштабного вторгнення багато українських організацій почали освітлювати аспекти власного бачення життєвих цінностей та прагнень. Група компаній «VIDI» через дописи у соціальних мережах (Facebook, Instagram), а також на YouTube каналі прагне не лише продавати власну продукцію, а, насамперед, просувати ідею «сімейної» справи, що поєднує різних людей, які мають спільні цінності. Формат щирого звернення до широкої аудиторії, розповіді про маленькі перемоги та великі досягнення, волонтерську діяльність та новинки на авторинку створюють постійний інформаційний бекграунд, який досягає до аудиторії.

Блоги слугують платформою для співпраці і сприяють інноваціям, зміцнюють відносини, демонструючи, що бізнес цінує голос своєї громади. Інтерактивна природа блогів сприяє динамічним циклам зворотного зв'язку, що є важливою складовою розвитку сучасного бізнесу. Зворотний зв'язок у вигляді коментарів, опитувань чи аналітики дає безцінну інформацію про потреби, вподобання та занепокоєння аудиторії. На відміну від традиційних механізмів зворотного зв'язку, які часто є статичними, цифрові платформи уможливають обмін інформацією в режимі реального часу, що дозволяє організаціям швидко адаптуватися до вимог ринку. Це дає змогу вдосконалювати їх стратегії. Реагування на повідомлення, що надають користувачі, не лише покращує продукт, але й зміцнює довіру клієнтів, демонструючи готовність слухати і реагувати на їхні зауваження. Крім того, інтерактивний характер зворотного зв'язку сприяє розвитку культури навчання в організаціях. Регулярна взаємодія з користувачами

спонукає бізнес до експериментів, зважених ризиків та постійного вдосконалення. Така гнучкість є особливо важливою на конкурентних ринках, де здатність до швидкого реагування визначає успіх.

У звітах щорічного дослідження «Edelman Trust Barometer», яке з 2000 року аналізує рівень довіри до бізнесу, уряду, неурядових організацій та медіа надається інформація про те, як суспільство сприймає різні інституції, що є критично важливим для розуміння сучасної ділової культури та впливу глобалізації. Звіт 2024 року демонструє, що бізнес залишається єдиною інституцією, яку сприймають як компетентну та етичну, особливо в умовах зростаючої політичної поляризації та економічної нестабільності [2]. А у щорічному ж звіті McKinsey Global Institute такі дослідники, як Кріс Бредлі, Майкл Чуй, Кевін Рассел, Квейлін Еллінгруд, Майкл Біршан та Сухейл Четтіх стверджують, що швидкий розвиток інновацій обіцяє нову еру процвітання, яке веде до подальшої суспільної нестабільності та політичної поляризації, що водночас може викликати проблему щодо довіри. Майбутні сфери, які матимуть найбільшу прибутковість, є звісно ж ті, що пов'язані з ІТ технологіями, сферою охорони здоров'я, тощо: «Ми визначили 18 потенційних сфер майбутнього, які можуть змінити світову економіку, генеруючи від 29 до 48 трильйонів доларів доходу до 2040 року. Ці сфери варіюються від програмного забезпечення та послуг зі штучного інтелекту до кібербезпеки, від майбутньої повітряної мобільності до ліків від ожиріння та пов'язаних із ним станів, від робототехніки до немедичних біотехнологій» [7; 4].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Глобалізація пронизливо наповнила собою ділову культуру, створюючи нові можливості та водночас провокуючи непередбачувані виклики. Одним із ключових аспектів цього впливу є необхідність гармонізації універсальних стандартів із національними особливостями. Глобалізація відкриває доступ до нових ринків і інструментів, але не гарантує збереження автентичності й унікальності культур, які формують ціннісну основу бізнесу. Роль етичних і соціальних цінностей у формуванні бізнес-поведінки залишається критично важливою, адже вони забезпечують довіру, взаємоповагу та відповідальність, що є фундаментом для сталого розвитку. Сучасна ділова культура стикається з тиском уніфікації, який часто супроводжується ризиком втрати локальної ідентичності. Ділова культура є драйвером, який діалектично поєднує глобалізаційні та національні локальні зміни, створюючи нове, неповторне і надсучасне. Саме в просторі ділової культури відбуваються динамічні процеси розвитку, відкриваються можливості для збагачення бізнес-моделей через інтеграцію найкращих практик і підходів, що пропонують інші культури. Цифровізація та використання інтернет-технологій пропонують нові горизонти для інновацій та комунікацій в ділових практиках. Соціальні медіа, блоги та інші цифрові платформи сприяють безпосередньому діалогу між бізнесом і суспільством, дозволяючи організаціям оперативніше реагувати на потреби клієнтів і адаптуватися до змін середовища. Попри всі переваги глобалізації, її виклики вимагають уваги до етичних стандартів та усвідомленої інтеграції спільних цінностей. Культурний плюралізм і багатозначність цінностей у багатонаціональних організаціях потребують розуміння й адаптації, що підвищує важливість міжкультурної комунікації. Гармонійне поєднання локальних традицій із глобальними інноваціями є шляхом до створення інклюзивного і стабільного майбутнього, яке враховує потреби кожного суспільства.

Список використаної літератури

1. Berger P. Introduction. In P. L. Berger & S. P. Huntington (Eds.), *Many globalizations: Cultural diversity in the contemporary world*. Oxford University Press, 2002. pp. 1–12.
2. Edelman Trust Barometer Global Report. 2024. URL: https://www.edelman.com/sites/g/files/aatuss191/files/2024-02/2024%20Edelman%20Trust%20Barometer%20Global%20Report_FINAL.pdf
3. Friedman T. L. *The world is flat: A brief history of the twenty-first century*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2005. 488 p.
4. Hamel G. The Why, What, and How of Management Innovation. *Harvard Business Review*, 2006. URL: <https://hbr.org/2006/01/the-why-what-and-how-of-management-innovation>
5. Hofstede G. Cultural dimensions in management and planning. *Asia Pacific J Manage*, 1984. 1. pp.81–99. URL: <https://doi.org/10.1007/BF01733682>
6. McKinsey Global Institute. Digital globalization: the new era of global flows. 2016. URL: https://www.mckinsey.com/~/media/McKinsey/Business%20Functions/McKinsey%20Digital/Our%20Insights/Digital%20globalization%20The%20new%20era%20of%20global%20flows/MGI-Digital-globalization-Full-report.pdf?utm_source=chatgpt.com
7. McKinsey Global Institute. The next big arenas of competition. October 23, 2024. URL: https://www.mckinsey.com/~/media/mckinsey/mckinsey%20global%20institute/our%20research/the%20next%20big%20arenas%20of%20competition/the-next-big-arenas-of-competition_final.pdf
8. Shirky C. *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. Penguin Press, 2008. 327 p.

References

1. Berger P. Introduction. In P. L. Berger & S. P. Huntington (Eds.), *Many globalizations: Cultural diversity in the contemporary world*. Oxford University Press, 2002. P. 1–12.
2. Edelman Trust Barometer Global Report. 2024. URL: <https://www.edelman.com/sites/g/files/aatuss191/>

files/2024-02/2024%20Edelman%20Trust%20Barometer%20Global%20Report_FINAL.pdf

3. Friedman T. L. The world is flat: A brief history of the twenty-first century. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2005. 488 p.

4. Hamel G. The Why, What, and How of Management Innovation. *Harvard Business Review*, 2006. URL: http://innovbfa.viabloga.com/files/HBR_Gary_Hamel_The_Why_What_and_How_of_Management_Innovation_2006.pdf

5. Hofstede G. Cultural dimensions in management and planning. *Asia Pacific J Manage*, 1984. 1. P. 81–99. URL: <https://doi.org/10.1007/BF01733682>

6. McKinsey Global Institute. Digital globalization: the new era of global flows. 2016. URL: https://www.mckinsey.de/~media/McKinsey/Business%20Functions/McKinsey%20Digital/Our%20Insights/Digital%20globalization%20The%20new%20era%20of%20global%20flows/MGI-Digital-globalization-Full-report.pdf?utm_source=chatgpt.com

7. McKinsey Global Institute. The next big arenas of competition. October 23, 2024. URL: https://www.mckinsey.com/~media/mckinsey/mckinsey%20global%20institute/our%20research/the%20next%20big%20arenas%20of%20competition/the-next-big-arenas-of-competition_final.pdf

8. Shirky C. Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations. Penguin Press, 2008. 327

TRANSFORMATION OF BUSINESS CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF GLOBALISATION : VALUES, CHALLENGES AND DIGITAL OPPORTUNITIES

Tormakhova Anastasiia – Ph.D, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Tovmash Dmytro – PhD, Associate Professor Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

This article examines the impact of globalisation on business culture, focusing on the dual processes of integration and differentiation that it stimulates. Globalisation is facilitating an unprecedented expansion of connections and access to resources, but at the same time it is challenging the ability of national cultures to maintain their unique identities. The interplay between universal standards and local values shapes modern business practices, emphasising the critical role of cultural and ethical principles in determining organisational behaviour. The book outlines the conceptualisation of business culture as an integral part of national culture, the influence of popular culture on business practices, and the challenges of reconciling global standards with traditional values. The transformative role of digital technologies, in particular blogs and social networks, in changing business communication and stimulating innovation is explored. It is emphasised that interactive platforms allow businesses to increase the transparency of their activities and respond to consumer needs.

Key words: globalisation, business culture, values, mass culture, transformation, blogs, digitalisation, innovation.

UDC 316.7:005:004.738.5:339.9

TRANSFORMATION OF BUSINESS CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF GLOBALISATION: VALUES, CHALLENGES AND DIGITAL OPPORTUNITIES

Anastasiia Tormakhova – Ph.D, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Dmytro Tovmash, PhD, Associate Professor Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of the article is to study the impact of globalization and its consequences, namely the spread of mass culture and the development of Internet technologies, on the transformation of business culture.

Research methodology. The study reviewed eight major publications on the subject, including scientific journals, books, and reviews. The information obtained was used to analyse the influence of globalisation and Internet technologies on the transformation of business culture.

Results. The study reveals the intricate dynamics of globalisation's impact on business culture, showcasing its dual role in driving both integration and differentiation. The findings underscore the critical importance of balancing global standards with national values, emphasizing that cultural identity remains a vital component of successful business operations. The research highlights the transformative role of digital technologies, particularly blogs and social media, in fostering transparency, innovation, and engagement. Moreover, it identifies challenges in harmonizing ethical standards and integrating diverse cultural values in multinational environments.

Novelty. This article offers a novel perspective on the interplay between globalisation and business culture by integrating the concepts of mass culture, digitalization, and the «common good» into a unified framework. Unlike previous studies, it delves deeply into how modern technologies, such as interactive feedback mechanisms, can bridge cultural gaps and redefine traditional business practices. The research also expands on the philosophical underpinnings of values-based business behavior, presenting a comprehensive model that incorporates both ethical considerations and practical applications in a globalized economy.

The practical significance. The findings of this study are directly applicable to multinational companies, policymakers, and cultural strategists. Businesses can leverage the insights to design more inclusive strategies that integrate global best practices while preserving cultural identity. The emphasis on values such as trust, responsibility, and the common good provides a framework for building ethical and sustainable business models. Additionally, the practical application of digital tools to enhance communication and innovation offers organizations a roadmap for adapting to rapid technological advancements and increasing customer engagement. These contributions are particularly relevant in addressing the challenges posed by globalisation and fostering resilience in a rapidly evolving global market.

Key words: globalisation, business culture, values, mass culture, transformation, blogs, digitalisation, innovation.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

ДІЛОВИЙ ЕТИКЕТ : НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ ПОВЕДІНКИ В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Лідія Прокопович – кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри філологічних дисциплін та соціальних комунікацій,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.884>
<https://orcid.org/0000-0002-4882-5322>

Алла Моргун – кандидат філологічних наук, доцент кафедри
філологічних дисциплін та соціальних комунікацій,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-4434-4919>

Ігор Задорожний – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0003-1912-230>

Ярослав Богів – кандидат історичних наук, доцент кафедри
готельно-ресторанної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0009-0006-8785-1626>

Наведено огляд публікацій, в яких досліджено невербальну комунікацію. Розглянуто вплив культурних різниць на невербальну комунікацію. Описано кінесіку: жести, міміку, мову тіла та інші візуальні сигнали, що є важливою частиною людської взаємодії. Проаналізовано культурні відмінності у виразі обличчя та міміки. Охарактеризовано культурні відмінності у просторовому аспекті: проксемику та доведено, що відстань між комунікантами – це ідіотетична ознака. Виявлено, що різновиди невербального спілкування містять в собі культурні цінності та норми певних народів, які урізноманітнюють комунікативний акт та покращують якості вербальне спілкування.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, полікультурний простір кінесіка, проксемика, окулесіка, хаптика.

Постановка проблеми. Сьогодні світ сучасної людини не може замикатися у рамках території однієї країни чи навіть континенту. Інтеграційні процеси у сферах виробництва, освіти, бізнесу, науки, розширення міжкультурних контактів вимагають нового осмислення проблем культури і комунікації.

Умовою успішності професійної та суспільної діяльності фахівців усіх галузей є вміння ефективно спілкуватися і взаємодіяти з людьми. Спілкування має два види, які здебільшого реалізуються одночасно: *вербальне*, тобто словесне, і *невербальне* (несловесне). У спілкуванні на вербальному рівні система кодифікації переважно загальновідома, то сприйняття і розуміння невербальних сигналів для більшості комунікантів є доволі складним процесом.

Уміння бути співрозмовником цінувалося в минулому, цінується воно й нині.

Проблема комунікабельності полягає передусім у порушенні норм культурної поведінки, етичних та естетичних правил використання мовних і позамовних засобів комунікативної взаємодії. Щоб мати успіх, бути приємним і корисним людям треба опановувати мистецтво спілкування, адже 75% підприємців США визначили, основною перешкодою в досягненні успіху в їхній діяльності є неефективне спілкування.

Особливо гостро важливість цієї комунікативної компетенції відчувається у випадку «зустрічі культур». Лише інтенсифікуючи дослідження у галузі комунікативістики й інтеркультуралістики можна досягти порозуміння між народами в умовах відкритості глобального культурного й освітнього просторів.

У другій пол. XX століття з огляду на зміну парадигми у лінгвістиці гостро постала проблема недостатньої кількості досліджень щодо національної специфіки мовленнєвого спілкування, мовленнєвих і поведінкових стереотипів із позицій нових наукових галузей: психолінгвістики, інтеркультурної комунікації, лінгвокультурології, філософії освіти. Актуальність таких досліджень зумовлена низкою чинників, як-от необхідність навчання підростаючого покоління нормам адекватної комунікативної поведінки у глобалізованому світі з фактично необмеженим потенціалом міжнародних контактів і, водночас, браком навчальних матеріалів, у яких би знайшли відображення взірці застосування культурних, ситуативних та індивідуальних норм спілкування [11].

Базою для узагальнювального дослідження слугували численні студії, зокрема праця дослідника невербального спілкування американського антрополога Е. Холла (1914-2009 рр.). Саме він увів до наукового обігу термін «проксемика», під яким розумів учення про використання людьми простору як культурного артефакту, організаційної та комунікативної системи [18; 19].

У 70-ті роки XX ст. вчення Е. Холла про особливості міжкультурної комунікації розвинули М. Аргайл [14], Р. Бердвістелл [15; 16], У. Фрізена й П. Екман [17].

Важливими для розвитку дослідження міжкультурної комунікації є новітні дослідження

проксемики, присвячені переважно аналізу комунікативної поведінки у віртуальному просторі й проблемам, пов'язаним з адаптацією суб'єктів комунікації в інформаційних освітніх середовищах.

Зазначимо, що вивчення комунікативної культури як складової професійної компетентності активно розвивається у вітчизняній науковій літературі. Зокрема, Бойко В. звертає увагу на комунікативну толерантність [2]. Ковальчук Н. наголошує на значенні комунікативної культури для майбутніх фахівців у закладах вищої освіти, що сприяє їх професійній підготовці і вдосконаленню компетенцій у сучасному світі [3]. Сарновська С. [10] підкреслює важливість комунікативної культури у професійному середовищі, де вона є необхідною для створення гармонійних відносин і ефективної взаємодії між людьми [9].

Отже, дослідники наголошують на тому, що необхідною умовою для взаємодії між людьми в полікультурному просторі є комунікативна культура, яку потрібно вивчати, опановувати як мистецтво і застосовувати в щоденному житті.

Із огляду на вище сказане, *мета статті* – з'ясувати національну специфіку невербальної комунікативної поведінки в полікультурному просторі та здійснити детальний її аналіз. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких *завдань*: з'ясувати вплив культурної різниці на невербальну комунікацію; узагальнити теоретичні засади невербальної комунікації; охарактеризувати особливості культурних відмінностей у жестах та рухах тіла: кінесіку; визначити культурні відмінності у виразі обличчя та міміці; описати культурні відмінності у просторовому аспекті: проксемика; з'ясувати специфіку культурних відмінностей у використанні окулярних знаків; виокремити культурні відмінності у тактильній комунікації: хаптика.

Виклад основного матеріалу. Вплив культурних різниць на невербальну комунікацію. Невербальна комунікація посідає важливе місце у процесі взаємодії індивідів, особливо в полікультурному просторі. Для того, щоб увійти в контакт із людиною, яка має протилежний світогляд у сфері культури, потрібно розуміти не лише вербальні аспекти спілкування, а й невербальні (несловесні) засоби. Це, передусім, соматичні знаки: міміка погляд, поза, рухи тіла тощо. За підрахунками вчених невербальними засобами відбувається від 40 до 80 % комунікації. «У сприйнятті повідомлення, ставленні до співрозмовника, до його поведінки, у взаєминах між комунікантами вираз обличчя, поза, погляди, жести набагато виразніші, ніж словесне мовлення. Ці знаки безпосередньо, переважно поза контролем свідомості, відбивають психічні стани і реакції людини, тоді як у мовленні ці стани і реакції виражають через мовні знаки, пов'язані зі свідомістю і вживання яких контролюється нею. Тому невербальна інформація здебільшого правдивіша за ту, що виражена словами» – зазначає Я. Радевич-Винницький [7; 98].

За підрахунками американських фахівців у галузі спілкування приблизно 55% інформації отримуємо від невербальних знаків (жести, міміка), які супроводжують мовленнєвий контакт, 38 % дають нам висота тону, голос, тембр і тільки 7% – зміст сказаного [10; 96].

Варіативність способів невербальної комунікації може бути фактором, який ускладнює розуміння та виконання комунікативного акту. Цікаві приклади міжкультурних різниць приводить І. Байбакова [1]. Дослідниця наголошує на таких особливостях та різниці тактильності між різними країнами: «Американців вважають частиною неконтактної культури, незважаючи на усі поцілунки і плескання по плечах. Люди інших культур, особливо іспанці, часто вважають американців дуже холодними особами. З іншого боку, японці, яким не подобається манера цілуватися на людях і торкатися руками партнерів, вважають представників Північної Америки занадто демонстративними».

Культурні відмінності у жестах та рухах тіла: кінесика. Невербальна комунікація, що включає жести, міміку, мову тіла та інші візуальні сигнали, є важливою частиною людської взаємодії. Ці сигнали можуть багато чого розповісти про те, що людина відчуває, про що вона думає та чого хоче. Серед інших видів невербальної комунікації одним із найвпливовіших є жести та рухи тіла. Науку, яка вивчає поведінкові особливості цих рухів, називають кінесикою.

Розглянемо певні випадки міжкультурних різниць: жестові рухи пальцями, долонями та руками можуть вирізняти серед різних народів світу. Так, наприклад, у багатьох країнах світу піднятий догори великий палець руки означає позитивне підтвердження чогось, ознаку перемоги або успіху. В той час як у таких країнах як Іран, цей жест може бути образливим: «якщо ви піднімаєте великий палець вгору в Ірані, це означає непристойну та образливу зневагу, що означає «сядь на це». Це схоже на підняття середнього пальця вгору» [20].

Жест указування на щось у багатьох країнах супроводжується використанням вказівного пальця руки або направлення долоні в сторону вказаного предмету або об'єкту. Але в деяких країнах спосіб вказування вирізняється поміж інших. Як приклад, у деяких регіонах Америки, Африки, Південно-Східної Азії, Австралії та Океанії привертають увагу до чогось не пальцем, а головою, носом або губами [4].

У деяких регіонах південної Європи, в Латинській Америці під час розмови прийнято торкатися співрозмовника. Тому в цих країнах відстань між спілкувальниками менша, ніж в Європі.

Нормативність поз залежить від національних традицій. Зокрема, в Японії соціальну і культурну цінність має покірна поза. Якщо в Україні вважається ознакою невихованості розмовляти з жінкою, особою вищого соціального статусу, тримаючи руки в кишенях, то у Франції в такій позі можна спілкуватися навіть із королевою – зауважує Я. Радевич-Винницький [7; 105].

Культурні відмінності у виразі обличчя та міміці. Людина, як організм здатний до вищих умінь, не підвладна іншим живим істотам на планеті Земля, використовує і найпростіші способи виразу емоцій, якою є міміка та вирази обличчя. У книзі «Мова міміки, поглядів, жестів», С. Рибалка трактує, що: «до міміки належать усі зміни, які можна спостерігати на обличчі людини» [8; 7–8].

Такі фундаментальні знання дають людям можливість більше розуміти різниці між культурними особливостями виразів обличчя в рідній культурі у порівнянні з іншими «посмішка в американців далеко не завжди виражає дійсний стан людини, а лише показує його увагу та доброзичливість до співрозмовника; в той же час німцям не характерна надмірна усмішливість американців – усмішка є правилом ввічливості, що підкреслює доброзичливість і відсутність агресивності [13].

Усмішка є важливим несловесним знаком етикетного спілкування. За словами чеського соціолога Іржі Томана «це найдієвіша зброя, за допомогою якої найлегше проникнути крізь панцир інших «Я» [12; 85].

В американському суспільстві поширене гасло *Keep smiling!* – «Усміхайтесь!». З усміхненою людиною приємніше мати справу, ніж із насупленою і похмурою.

Нинішня усміхненість американців, оптимізм, порядність пояснюється впливом популярної книжки О. Мардена «Воля й успіх». Міміка належить до ідіоетнічних ознак. Фіні обличчям реагують значно стриманіше, ніж французи, серед японців поширене обличчя «маска».

Культурні відмінності у просторовому аспекті: проксемика. Проксемика – це наука про використання простору та відстані між людьми як засобу комунікації. Цей термін вперше введений антропологом Едвардом Т. Холлом у 1960-х роках. Він досліджує, як люди сприймають та використовують простір навколо себе для вираження своїх відносин, статусу, комфорту та інших соціальних аспектів. Просторовий аспект полягає у тому як індивіди комунікації проявляють ту чи іншу емоцію, повідомлення, натяки тощо за допомогою дистанції між об'єктами комунікації, або її відсутність [18; 19].

Доведено, що відстань між комунікантами – це ідіоетнічна ознака: у різних народів вона неоднакова. Зокрема, у Європі відстань між спілкувальниками збільшується, якщо рухатися з півдня на північ: від 40 см в Італії до ледь не 2-х метрів в Англії.

У Європі розрізняють такі дистанції *інтимну* (від 0 до 0,4 м), *особисту* від (0,4 до 1,5 м.); *суспільну* (від 1, 5 м до 4 м) і *відкриту* (від 4 м до 8 м).

Зауважимо, що відстань між спілкувальниками зумовлюють не лише національні традиції, а й структура комунікативного акту, вік, стать, темперамент, соціальне становище. Досвідчені чиновники й управлінці знають, що на відвідувача легше впливати, коли він сидить далше і нижче від крісла господаря кабінету [7; 103].

За статистикою, наданою автором статті «Proxemics Is Also a Cultural Preference» «очікувана відстань для соціальної зони є вдвічі більшою у Сполучених Штатах (приблизно 4 фути – 1,2 м) порівняно з деякими частинами Європи (приблизно 2 фути – 0,6 м). Природньо, американець зробить крок назад, щоб створити комфортну дистанцію з європейцем, який, у свою чергу, зробить крок уперед, щоб знову скоротити простір» [21]. Так можна проглянути крізь відмінності в культурі Європи та Америки. Часто зазначають достатньо сильну різницю у культурних цінностях, поняттях та нормах між цими двома частинами земної кулі. Але така різниця може бути диференціюватись навіть на території Сполучених Штатів. Загальновідомо, що не надто дружні стосунки між південними і північними американцями зумовлені тим, що другі у розмові відступають на звичну для них більшу відстань, що перші сприймають як вияв неприязного до них ставлення.

Англіїці у спілкуванні, зазвичай, розташовуються під кутом 90° до співрозмовника, вони вирізняються комунікативною стриманістю і толерантністю, об'єктивним ставленням до партнера і до себе. Незручно, зазвичай, почуваються люди, що сидять на куці стола, а в Австрії ніхто б й не сів на кут [7; 103].

Культурні відмінності у використанні окулярних знаків: окулесика.

Людина має набір базових сенсорних відчуттів таких як нюх, слух, зір, дотик та смак. Очі посідають важливе місце у функціональному базисі кожної людини. У невербальній комунікації рух очей займає більш важливе місце, ніж сам процес бачення. Саме це розглядає наука під назвою окулесика. Таке визначення дає Жанет. М. Беннет: «Окулесика – це дослідження поведінки невербальної комунікації за участю очей. Очі є інструментом не тільки для надсилання комунікаційних повідомлень, але й для їх отримання» [21].

Відомий так званий «метод трикутника». Він полягає в особливій техніці погляду, коли спочатку людина фокусується на одному оці співрозмовника, далі відводить погляд вниз,

фокусуючись на роті, а потім знову піднімаючи погляд, але вже фокусуючись на іншому оці. Психологи вважають, що такий спосіб може допомогти привабити та справити позитивне враження на співрозмовника, часто в контексті фліртування.

У міжкультурному контексті окулесика посідає важливе місце, оскільки очі можуть передавати широкий спектр емоцій, намірів та соціальних сигналів, проте спосіб їхнього використання та інтерпретація може суттєво відрізнятись в різних культурах. В Америці та Латинській Америці не дивитися іншій людині в очі є ознакою неповаги, і це може навіть виглядати підозріло. У багатьох азійських культурах уникання зорового контакту вважається проявом поваги, а тривалий зоровий контакт вважається образливим. У Китаї, Японії, інших країнах Південно-Східної Азії спілкувальники уникають прямого погляду. Тому, наприклад у метро усі пасажери вдають, що сплять, або читають.

У багатьох східних культурах жінкам не рекомендується дивитися чоловікам в очі, оскільки це свідчить про владу чи сексуальний інтерес.

Автори книги «The 7 Keys to Communicating in Japan» проводять аналіз японської культури та її зв'язок і вплив на комунікацію. В Японії люди опускають очі, щоб висловити повагу. У Сполучених Штатах і Канаді люди підтримують зоровий контакт, щоб висловити повагу. Коли жителі Північної Америки опускають очі, вони не виявляють поваги, а опускають очі, це свідчить про одне з кількох невербальних повідомлень, але жодне з цих повідомлень не є повагою [22].

Прямий погляд у багатьох суспільствах сприймається як неетикетний. У німецькій культурі від прямого погляду не відвертаються, а реагують на нього переважно позитивно.

Культурні відмінності у тактильній комунікації: Хаптика.

Хаптика – це підвид невербальної комунікації, що вивчає взаємодію за допомогою дотику. Це включає в себе сприйняття та використання тактильних сигналів для вираження емоцій, намірів та соціальних відносин. Хаптика може включати в себе дотик рук, обійми, поштовхи, дотик до об'єктів тощо.

Новак у своїй роботі «Важливість дотику як невербального компонента в акті комунікації» зазначає, що такі культури як італійська, арабська, турецька та різноманітні латиноамериканські культури більш притаманні до щедрої тактильності. У більшості слов'янських культур дотик це активне вторгнення в особистий простір іншої людини тому він має бути дією обережною та ненав'язливою [6].

Дослідниця Л. Корнева в статті «Невербальні засоби в міжкультурній комунікації» наголошує: «в арабських країнах чоловіки часто, перш ніж привітатися, накривають руку одягом. Тут при зустрічі обнімаються, злегка торкаючись щокими та поплескуючи один одного по спині та плечах. У Японії прийнято, вітаючись, вклонятися, а в ряді країн неодмінним елементом привітання є обійми та поцілунок. Під час бесіди тактильні контакти активно використовують представники південних народів, хоча більшість культур накладає обмеження на дотики. Так, в Англії співбесідники рідко торкаються один одного: один спостерігач підрахував, що пара за ресторанним столиком протягом години здійснює в Парижі в середньому 110 взаємних дотиків, в Америці – близько восьми, а в Лондоні – жодного» [5].

Висновки. Здійснивши аналіз національної специфіки невербальної комунікативної поведінки в полікультурному просторі, ми дійшли висновку, що різновиди невербального спілкування містять у собі культурні цінності та норми поведінки певних народів, які урізноманітнюють комунікативний акт. Дослідивши ці відмінності, вдалось розпізнати та усвідомити ефективність невербальної комунікації, що корелює з вербальним спілкуванням поза межами однієї культури, і покращує якості невербального мовлення.

Під час дослідження видів невербальної комунікації таких як міміка (вирази обличчя), кінесика (рухи та мова тіла), проксемика (комунікація у просторі), окулесика (рухи та погляди очима) та хаптика (тактильність), вдалось розглянути особливості кожного з типів, їх методи застосування.

Висновок полягає в тому, що культурні відмінності становлять суттєвий чинник у сприйнятті невербальної комунікації. Різні культури можуть мати різні норми щодо виразності просторових відносин, звичаїв та традицій, що суттєво впливає на способи сприйняття та використання невербальних засобів комунікації. *Перспективи подальших досліджень.* Попри те, що частина обстеженого та проаналізованого матеріалу вже стала предметом дисертаційних досліджень, розвідок, актуальним залишається дослідження, зокрема пантоміміки (значущих виражальних рухів інших частин тіла (голови, рук, плечей, тулуба, ніг), які зовнішньо відбивають емоційний стан людини і є багатозначними, поліфункціональними невербальними засобами спілкування).

Список використаної літератури

1. Байбакова І. Значення невербального спілкування у контексті взаємодії культур. *Вісн. Нац. ун-ту «Львів. політехніка»*. 2007. № 586. С. 52–55.
2. Бойко В. Діагностика комунікативної толерантності: методологічні аспекти. Київ : Знання, 2010. 230 с.
3. Ковальчук Н. Комунікативна культура як умова вдосконалення професійної підготовки майбутніх фахівців у ВНЗ : навч. посіб. Острог : Нац. ун-т «Острозька акад.», 2015. 185 с.

4. Звідки походять деякі жести й чи означають вони те саме в різних культурах / Вільям Парк. BBC. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vertfut-58357458> (дата звернення: 29.11.2024).
5. Корнєва Л. Невербальні засоби в міжкультурній комунікації. *Культура народів Причорномор'я*, 2004. № 49. С. 88–90.
6. Новак В. Р. Важливість дотику як невербального компонента в акті комунікації. *Уч. зап. Таврического нац. ун-та ім. В. Вернадського. Серія: Филологія. Соціальні комунікації*. 2011. № 4. Т. 24 (63). Ч. 2. С. 322–327.
7. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування : навч. посіб. Київ : Знання, 2006. 291 с.
8. Рибалка С. Мова міміки, поглядів, жестів. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2006. 224 с.
9. Сарновська С. Сучасна соціальна комунікативна культура (філософсько-методологічний аналіз) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2020. 18 с.
10. Скотт Дж. Конфлікти. Способи їх подолання. Київ, 1991. 190 с.
11. Триняк М. Невербальна комунікація як чинник адаптації в інтеркультурному просторі освітній дискурс. *Освітній дискурс: зб. наук. пр.* 2024. № 50 (7-9). С. 23–28.
12. Томан І. Мистецтво говорити: Пер.з чеськ. Київ, 1989. 85 с.
13. Юр'єва О. Ю. Особливості невербальної передачі інформації в процесі міжкультурної комунікації. *Наук. зап. [Нац. ун-ту «Острозька академія»]*, 2009. № 11. С. 95–102.
14. Argyle M. Bodily communication, 2 nd ed. London : Methuen, 1988. 345 p.
15. Birdwhistell, RL 'Introduction to Kinesics', Universiti of Louisville Press, Louisville, Kentucky, 1982. 118 p.
16. Baudrillard, J & L'Yvonnet, F 2001, D'un fragment l'autre, Paris, Le Livre de Poche, 157 p.
17. Ekman, P & Friesen, WV 1969, 'The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding', *Semiotica*. Vol 1, № 1. P. 49-98.
18. Hall, E 1963, 'A system for the notation of proxemic behavior', *American anthropologist*, 65 (5). P. 1003–1026 .
19. Hall, ET 1968, 'Proxemics', *Current Anthropology*, 9. P. 83–95.
20. Hand Gestures You Should Never Use Abroad <https://www.thomascook.in/blog/offbeat/hand-gestures-you-should-never-use-abroad/>.
21. The SAGE Encyclopedia of Intercultural Competence/edited by Janet M. Bennett, 2015. 1024 p. https://www.google.com.ua/books/edition/The_SAGE_Encyclopedia_of_Intercultural_C/hXxZDwAAQBAJ?hl=uk&gbpv.
22. Yamada H., Kelm O.R. & Victor D. A. 2017 The seven keys to communicating in Japan : an intercultural approach.

Reference

1. Baibakova I. Znachennia neverbalnoho spilkuвання u konteksti vzaiemodii kultur. *Visn. Nats. un-tu «Lviv. Politehnika»*. 2007. № 586. S. 52–55.
2. Boiko V. Diahnostyka komunikatyvnoi tolerantnosti: metodolohichni aspekty. Kyiv : Znannia, 2010. 230 s.
3. Kovalchuk N. Komunikatyvna kultura yak umova vdoshkonalennia profesiinoi pidhotovky maibutnikh fakhivtsiv u VNZ : navch. posib. Ostroh : Nats. un-t «Ostrozka akad.», 2015. 185 s.
4. Zvidky pokhodiat deiaki zhesty y chy oznachaiut vony te same v riznykh kulturakh/Viliam Park. BBC. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vertfut-58357458>. (data zvernennia: 29.11.2024).
5. Kornieva L. Neverbalni zasoby v mizhkulturnii komunikatsii. *Kultura narodov Prychornomoria*. 2004. № 49. S. 88–90.
6. Novak V. R. Vazhlyvist dotyku yak neverbalnoho komponenta v akti komunikatsii. *Uchenye zapysky Tavrycheskoho natsionalnoho unyversyteta ym. V. Vernadskoho. Seriya: Fylolohiya. Sotsyalnye kommunykatsyy*. 2011. № 4. T. 24 (63). Ch. 2. S. 322–327.
7. Radevych-Vynnytskyi Ya. Etyket i kultura spilkuвання : navch. posib. Kyiv : Znannia, 2006. 291 s.
8. Rybalka S. Mova mimiky, pohliadiv, zhestiv. Donetsk : TOV VKF «BAO», 2006. 224 s.
9. Sarnovska S. Suchasna sotsialna komunikatyvna kultura (filosofsko-metodolohichniy analiz) : dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.03. Kyiv, 200. 18 s.
10. Skott Dzh. Konflikty. Spособy yikh podolannia. Kyiv, 1991. 190 s.
11. Tryniak M. Neverbalna komunikatsiia yak chynnyk adaptatsii v interkulturnomu prostori osvittii dyskurs. *Osvittii dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*. 2024. № 50 (7-9). S. 23–28.
12. Toman I. Mystetstvo hovoryty: Per.z chesk. Kyiv, 1989. 85 s.
13. Yurieva O. Yu. Osoblyvosti neverbalnoi peredachi informatsii v protsesi mizhkulturnoi komunikatsii. *Naukovi zapysky [Natsionalnoho unyversytetu «Ostrozka akademiia»]*, 2009. № 11. S. 95–102.
14. Argyle M. Bodily communication, 2nd ed. London : Methuen, 1988. 345 r.
15. Birdwhistell RL 'Introduction to Kinesics', Universiti of Louisville Press, Louisville, Kentucky, 1982. 118 p.
16. Baudrillard, J & LYvonnet, F 2001, Dun fragment lautre, Paris, Le Livre de Poche, 157 p.
17. Ekman, R & Friesen, WV 'The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding', *Semiotica*, 1969. Vol 1, № 1. P. 49-98.
18. Hall, E 1963, 'A system for the notation of proxemic behavior', *American anthropologist*, 65 (5), P. 1003–1026.
19. Hall, ET 1968, 'Proxemics', *Current Anthropology*, 9. P. 83–95.
20. Hand Gestures You Should Never Use Abroad <https://www.thomascook.in/blog/offbeat/hand-gestures-you-should-never-use-abroad/>.
21. The SAGE Encyclopedia of Intercultural Competence/edited by Janet M. Bennett, 2015. 1024 p. https://www.google.com.ua/books/edition/The_SAGE_Encyclopedia_of_Intercultural_C/hXxZDwAAQBAJ?hl=uk&gbpv.
22. Yamada H., Kelm O.R. & Victor D. A. 2017 The seven keys to communicating in Japan : an intercultural approach.

UDC 174: 177:316.62 -056.87:316.62

BUSINESS ETIQUETTE: NATIONAL SPECIFICS OF NON-VERBAL COMMUNICATIVE BEHAVIOR IN A MULTICULTURAL SPACE**Prokopovych Lidiya** – candidate of philological sciences, associate professor, head of the department of philological disciplines and social communications, Mukachevo State University, Mukachevo**Morgun Alla** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philological Disciplines and Social Communications, Mukachevo State University, Mukachevo,**Zadorozhnyi Ihor** – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Music Arts Department, Mukachevo State University.**Bohiv Yaroslav** – Associate Professor, Candidate of Science department of hotel and restaurant case Mukachevo State University, Mukachevo

An overview of publications in which non-verbal communication is investigated is given. The influence of cultural differences on non-verbal communication is considered. Kinesics are described: gestures, facial expressions, body language, and other visual cues that are an important part of human interaction. Cultural differences in facial expressions and facial expressions are analyzed. Cultural differences in the spatial aspect: proxemics are characterized and it is proved that the distance between communicators is an idioethnic feature. It has been found that varieties of non-verbal communication contain cultural values and norms of certain peoples, which diversify the communicative act and improve the quality of verbal communication.

Key words: intercultural communication, multicultural space kinesics, proxemics, oculistics, haptics.

Надійшла до редакції 11.1.2024 р.

УДК 007:659.3:642.5:004.738.5

«ЦИФРОВА» КУЛЬТУРА ХАРЧУВАННЯ : ДОСВІД КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ**Тарас Калабура** – аспірант, ПВНЗ «Київський університет культури», м. Київ, Україна<http://orcid.org/0009-0008-2425-9136><https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.886>taraskalabura19@gmail.com

Сучасні процеси продукування знань й боротьби за владу в усьому світі пов'язують їжу та цифрову культуру, даючи підстави культурологам звернути увагу на відмінності, паралелі та збіги між їжею та цифровими продуктами. Культурологічний аналіз цифрової культури харчування здійснюється зокрема і з метою виявити її вплив на повсякденне життя. Стверджується, що культура харчування в цифрову епоху фокусується на питаннях влади та нерівності, і це відображається на буденній політиці «цифрового» харчування з відповідними соціальними, економічними та етичними наслідками. Стаття висвітлює ключові питання, знайомить із концепціями та теоретичними дебатами, які є рушійною силою цього дослідження. Крім того, розглянуто вплив COVID-19 на культуру харчування, який оголив, а в деяких випадках навіть посилив існуючу нерівність щодо доступності, соціальності та економіки їжі. Дійсно, неможливо переоцінити екзистенціальну близькість між їжею та цифровою культурою. Цифрові технології сьогодні суттєво впливають на весь життєвий цикл харчових продуктів, від виробництва до споживання, репрезентації та всього між ними. Від роботів, безпілотників та інструментів штучного інтелекту, які допомагають фермерам стежити за станом посівів і здоров'ям худоби. Розглядається проблематика гастрономічних смаків, кулінарного авторитету, тілесного вдосконалення, повсякденних інтеракцій громадськості з їжею та її споживанням крізь призму феміністичного дискурсу та критики неоліберальної капіталістичної культурної політики.

Ключові слова: цифрова культура харчування, цифрові технології, влада, нерівність, культурна критика, тілесність, COVID-19.

Постановка проблеми. Їжа – невід'ємна складова буденного життя, наше повсякдення. Вона глибоко укорінена у культурних й соціальних структурах, за допомогою яких відтворюємо – і кидаємо виклик – нормам та ієрархіям. Тим не менш, цифрова культура також є ключовим елементом повсякденного життя, його відтворення та опору. Це особливо вірно в наш постковідний час. Цифрові технології в усьому світі допомагають організовувати і структурувати буденність: від роботи та освіти до стосунків й формування особистості. Їжа та цифрові технології вважаються важливими навіть за їх відсутності, що підтверджують дослідження голоду та цифрової нерівності [24; 32]. Таким чином, їжа та цифрова культура взаємно втягнуті в сучасні процеси – і дебати навколо – виробництва знань і розподілу влади через те, що сучасні дослідники називають цифровою культурою харчування.

У якості концептуальної лінзи, «цифрова» харчова культура спрямована на визначення значущості

їжі через її зв'язок із цифрою і через неї. Наприклад, які ідеології впроваджують сучасні цифрові кулінарні інфраструктури, і що ці втручання у виробництво, комунікацію та критику розкривають про поточне бачення як «хорошої (якісної) їжі», так і «хорошого (якісного) життя»? Як кулінарне сенсотворення пов'язане з політичною економією сучасного Інтернету? Які соціокультурні, економічні, політичні та етичні претензії діджиталізації до опосередкованої «зустрічі» з їжею? Ці питання мають значення, адже це фундаментальні питання влади; вони сигналізують про критичне занепокоєння у концептуальному та політичному аспектах стосовно відтворення та циркуляції нерівності в межах харчового/цифрового зв'язку. Культуральні студії є доволі сприятливим ґрунтом для актуалізації цих питань саме через інтенцію галузі до критики нерівності та влади, прихильність, інтегровану в проєкт культури цифрового харчування.

Огляд досліджень і публікацій. Сучасні дослідники зазначають, що там, де їжа є джерелом існування в найпервіснішому розумінні цього слова, цифрова культура пропонує інший вид живлення, який забезпечує сучасну інфраструктуру та граматику, за допомогою яких їжа все частіше передається та за неї ведеться боротьба. Обидві є приземленими технологіями створення ідентичності. Обидві мають матеріальні виміри, структурне, символічне та ідеологічне значення. Дійсно, неможливо переоцінити екзистенціальну близькість між їжею та цифровою культурою. Цифрові технології сьогодні суттєво впливають на весь життєвий цикл харчових продуктів, від виробництва до споживання, репрезентації та всього між ними. Від роботів, безпілотників та інструментів штучного інтелекту (ШІ), які допомагають фермерам стежити за станом посівів і здоров'ям худоби [25], через відеоблогерів і блогерів, які діляться рецептами [12] і інфлюенсерів Instagram, які документують ситуацію з місцевими ресторанами [2], до стрімкого зростання додатків для доставки їжі та боротьби з харчовими відходами [4; 28]. Культура «цифрового» харчування така ж різноманітна, як і багата, що підкреслюють чимало експертів і аналітиків: А. Аткинс, С. Бейнс, Ф. Баунд-Альберті, Т. Бредшоу, М. Гудмен, П. Кларк, К. Коллінз, Х. Осборн, С. Фаррел, С. Фінлі та ін.

Основною метою статті є культурологічний аналіз «цифрової харчової культури».

Виклад основного матеріалу. Криза COVID-19 змінила – і продовжує змінювати – наше повсякденне життя на планеті. Для деяких людей карантини, регламентовані урядами, свідчили про те, що робота, відпочинок і все решта має обмежуватися домом. Приміром, у Великобританії, де життя до COVID вже було відзначене тотальним підключенням до Інтернету, інтенсивним використанням соціальних мереж і масштабним поширенням смартфонів [11; 22], пандемія посилила інтеграцію в цифрову культуру. Існування для багатьох стало більш екранним, ніж будь-коли раніше [19; 21]. COVID-19 вплинув на багато речей, зокрема на те, як люди готують, споживають їжу і взаємодіють з їжею загалом. Але ці зміни не вплинули на всіх однаково. Дійсно, COVID оголив, а в деяких випадках навіть посилив існуючу нерівність щодо доступності, соціальності та економіки їжі та цифрової культури харчування.

Одна з ключових змін, які спостерігаємо після COVID, стосується змін у кулінарній соціальності. Вірус змінив спосіб і місце приготування їжі, спосіб споживання та гостинності. Для деяких це означало гостру продовольчу бідність і зростання залежності від продовольчих банків та інших частин інфраструктури для боротьби з голодом. Для інших COVID означав закриті ресторани та загалом виснажений сектор гостинності, у якому поняття «спільної трапези» адаптоване до нових обмежень соціальної дистанції. Офлайн присутність замінили різні віртуальні формати, і люди звертаються до цифрових платформ, зокрема до додатків для відеоконференцій, щоб їсти разом. Й. Кім [20] і Х. Чо [6], наприклад, пишуть про мукбанг у Південній Кореї: відео про їжу в соціальних мережах, пов'язані з кулінарними надмірностями, підприємливістю та онлайн-перформативністю. Але прийом їжі в Інтернеті під час COVID показує буденне, приватне та інтимне спілкування. Люди діляться їжею зі своїми друзями та родинами через такі платформи як Zoom, Houseparty, Skype і FaceTime не для публічної аудиторії (на відміну від мукбангу), а як засіб досягнення соціально-кулінарного спілкування на відстані. Цифрові технології функціонують функцією медіатора з буденністю, пропонуючи спільний простір для одного з базових життєвих задоволень – неквапливої трапези з іншими.

Через закриття ресторанів COVID також вплинув на сферу виробництва та обміну кулінарними знаннями. Це змінило те, як і де ми дізнаємося про їжу. У доковідні часи вечір не вдома була дозвіленим заняттям, яке часто виконувало виховну функцію; він познайомив людей з новими інгредієнтами, поєднаннями смаків і технікою приготування. Під час COVID значна частина цієї педагогічної роботи була перенесена на цифрові харчові медіа, такі як онлайн-бази даних рецептів, кулінарні блоги та навчальні відео YouTube та Instagram. Щоб було зрозуміло, ці цифрові ресурси та практики існували до COVID-19, але після пандемії вони стали більш домінуючими та основними. Це вимагає підвищення уваги не лише до контенту цих цифрових ресурсів, але й до оцифрованого «хто» їх виробництва [14]. Хто ці люди (чи установи), що створюють ці ресурси, і за яких умов відбувається ця робота?

З обмеженнями COVID-19 багато з нас почали більше готувати та ділитися результатами своєї

кулінарної творчості в Інтернеті. У перші дні пандемії стрічки соціальних мереж були переповнені заквасками та банановим хлібом (Baines, 2020; Gammon, 2020). Однак, не всі змогли насолодитися цими перформансами традиційного домашнього життя. Таким чином, дослідники повинні розглянути, хто має доступ, час і ресурси для створення цього контенту та споживання й використання цих аспектів цифрової культури харчування в нерівному світі.

Звісно, не всі більше готували під час COVID, про що свідчить величезне зростання продажів їжі на винос і додатків для доставки. Величезне залучення клієнтів призвело до рекордних доходів таких платформ доставки як Just Eat, Uber Eats, Deliveroo, Grubhub, Postmates, Seamless і Caviar [8; 30] і цей сплеск економіки платформи привертає увагу до деяких згубних нерівностей «цифрової» культури їжі. Ця нерівність впливає на ресторани, кур'єрів і розробників технологій так само, як і на споживачів їжі та її цифрову культуру. Зокрема, власники ресторанів скаржаться на величезні збори, які стягують платформи доставки. Deliveroo, наприклад, стягує понад 35 % за замовлення [27]. Незважаючи на високу вартість, ресторатори також визнають, що вони не можуть дозволити собі ці платформи, враховуючи недостатній прибуток від обідів у закладі та задушливу хватку платформ на ринку їжі на винос [23]. Для закладів громадського харчування це свідчить про подвійний зв'язок цифрової участі в умовах COVID.

Цей подвійний зв'язок також впливає на людей, які збирають і доставляють їжу. Хоча COVID-19 знищив значну частину сфери послуг, він відкрив багато нових робочих місць у сфері доставки [7]. Але, як засвідчили дослідження економіки спільного використання, це не є «хорошими» роботами [17; 26]. Працівники в цьому просторі вважаються самозайнятими, вони не мають доступу до оплачуваної відпустки та лікарняних, пенсійних схем, регламентованого робочого часу та інших засобів захисту. Робота за сумісництвом також оплачується погано. З 2016 року водії Deliveroo у Сполученому Королівстві скаржилися, що їхня зарплата нижча за національну мінімальну заробітну плату [9; 16], а в квітні 2021 року сотні водіїв вийшли на страйк на знак протесту [5]. І в умовах глобальної пандемії ми повинні пам'ятати, що ці кур'єри піддають своє життя ризику з кожною доставкою.

Попри всі утопічні уявлення про доставку піци за допомогою безпілотної, реальність набагато менш гламурна для тих, хто транспортує їжу. Це фізично важкі роботи, до яких часто вдаються як до останнього засобу [17] – особливо в нинішній момент економічної кризи. Подібним чином ці роботи часто виконують мігранти [26]. Це має спонукати нас замислитися про вартість замовлення вечері через наші смартфони. Одним із приємних подій на цьому поприщі є нещодавнє катастрофічне первинне розміщення акцій Deliveroo [29]. Її крах на фондовому ринку – це потужна відмова від бізнес-моделі платформи. Напередодні ІРО кілька інституційних інвесторів оголосили, що вони не будуть підтримувати компанію саме через її неефективну трудову практику [31]. Однак не всі втрачають від цього у рамках сучасної «цифрової» культури харчування. Дійсно, COVID спричинив появу багатьох нових цифрових посередників, які пов'язують клієнтів із ресторанами. У Сполученому Королівстві такі платформи електронної комерції як Supper, Slerp, Dishpatch, Big Night, RestoKit та Restaurant Box, особливо популярні серед елітних ресторанів. Обсяг і життєздатність цих нових платформ свідчать про певну стратифікацію в культурі цифрового харчування, що, більш за все, посилюється за рахунок розриву між спроможними і неспроможними у часи COVID. Мало хто може дозволити собі їжу з ресторану з зіркою Мішлена, яку доставлять до вашого дому.

Цікавим є критичний аналіз Бена Літтла та Елісон Вінч «року подорожі» Марка Цукерберга, під час якого він використовував Facebook та Instagram, щоб задокументувати свою грандіозну подорож всіма 50 штатами США. Акцентуючи увагу на його політичній кампанії, «неформальних» зустрічах із «нормальними» американцями та спільних домашніх обідах із ними, вони дослідили, як візити Цукерберга поєднали автентичність, різноманітність і гостинність, щоб створити свого роду чоловіче лідерство. Цукерберг і – за задумом – його імперія Facebook та Instagram перебувають у політичному та політизованому очікуванні чарівності через цифрові зустрічі з їжею. Як стверджують Ліttl та Вінч, The Year of Travel використовує це для просування президентського бренду Цукерберга; тобто використання тропів типового демократа, який відкритий до лібералізму та різноманітності. Обмін їжею – особисто, але потім у вигляді фотографій на платформі – показує, що Цукерберг і Facebook є одночасно запрошеними гостями та гостинними господарями. Цифрова культура харчування використовується тут для виконання свого роду роботи з урізноманітнення [1], яка не лише відходить від етно-білого націоналізму, мізогії та фальсифікацій на виборах, які циркулюють на платформах Facebook, але й працює над зміцненням влади технологічних мільярдерів, а також расовою, гендерною і класовою неоліберальною капіталістичною гегемонією в контексті наших повсякденних соціальних і матеріальних відносин.

Наступні дослідження також розглядають капіталістичну інтерполяцію, але з акцентом на двох пов'язаних зі «світом» цифрових «велнес-підприємців»: Гвінет Пелтроу та її лайфстайл-платформу Goor та Еллу Міллз та її мультиплатформенний багатомільйонний бренд продуктів харчування Deliciously Ella. У своїй критиці Goor Бріджит Коноу [11] пропонує погляд на «космічне здоров'я» – те, що вона називає

«широким сузір'ям матеріалів, продуктів харчування, образів і дискурсу, які звертаються в першу чергу до білих і продаються їм» – щоб проаналізувати цифрову культуру харчування, яка формує та транслює, здавалося б, важливу відповідь на згубні та «плотно неоліберальні способи роботи та життя». Ще Goop можна розглядати як суперечливу форму нарцистичного самозаглиблення, яке може бути відверто нездоровим і небезпечним для жіночого тіла. Поєднуючи теоретичні інструменти цифрових досліджень їжі, дослідження духовності, постфемінізму та критичних досліджень близьни у своїй критиці контенту Goop Glow в Instagram, Конор стверджує, що «космічне здоров'я . . . потужно висвітлює сучасні та інколи суперечливі зв'язки між жінками, здоров'ям і близьною» у своїх «неоліберальних ефектах оптимізму та енергії», призначених для «відновлення» тіл і психіки, пошкоджених надмірностями постіндустріального капіталізму [10].

Рейчел О'Ніл розвиває поняття підприємця у царині здоров'я через свій постфеміністичний аналіз проблемної цифрової культури харчування, сформульованої Deliciously Ella, як посередник проекту Еллі Міллз «зміцнення здоров'я, проекту, в якому їжа і харчування є центральними». О'Ніл стверджує, що «для цієї фігури та її послідовників, серед яких переважно молоді жінки, здоров'я розуміється не лише як свобода від хвороб, а як своєрідне надприродне багатство та яскрава життєва сила, які часто позначаються через посилення на “сйиво”» [11]. Проте, як і критика Конор Goop, все не так яскраво в онлайн-світобудові Deliciously Ella; через особисті та медійні наративи підприємницького успіху, «здоров'я розуміється як приватне благо та особиста відповідальність», що виключає способи, завдяки яким «здоров'я у Сполученому Королівстві має бути пов'язане з падінням добробуту, оскільки нестабільність загрожує колективним уявленням і зобов'язання щодо благополуччя». І Конор, і О'Ніл нагадують, що сила «цифрової» харчової культури переплетена з потужною нерівністю не лише за статтю, расою чи класом, але й із фундаментально інтерсекціональними «клешнями» неоліберальної капіталістичної культурної політики та її ширшими економічними реєстрами.

Фей Баунд Альберті досліджує моральну істерію навколо оцифрованої фетишизації жіночих тіл і апетитів. Вона вивчає нормативність «відповідної» харчової поведінки, яка виникає, коли патріархальна культура стеження перетинається з гендерним контролем громадського споживання їжі. Проаналізувавши сторінку у Facebook «Жінки, які їдять у трубках» (Women Who Eat on Tubes, WWEOT), яка робить незаконні та морально проблематичні – але наразі законні – фотографії жінок під час «осудливого» акту їжі в публічних місцях, авторка розглядає способи, завдяки яким чоловічий погляд, що займає центральне місце в цій цифровій культурі харчування, спричиняє почуття сорому та збентеження у жінок, розширення гендерних насильств і домагань в Інтернеті.

Зосереджуючись на питаннях втілення, емоцій та афекту, стаття аналізує способи, якими WWEOT «висвітлює постійну та історично сформовану женоненавистницьку реакцію на жіночий апетит, а також на те, як клас, стать та етнічна приналежність перетинаються з їжею та споживанням». Як підсумовує Баунд Альберті, існування WWEOT «показує понад усе... як простори в соціальних мережах можуть стати місцями для постійного моніторингу та контролю жіночих апетитів і бажань» як основного аспекту оцифрованої «логіки женоненавистництва», що є одними з найпотаємніших куточків культури «цифрової» їжі [11].

Наступна стаття номеру зміщує фокус зі статі на расу, де Елейн Свон переконливо стверджує, що «цифрові конструкції близьни у зв'язку з харчовими пейзажами» в масштабі буденності мало вивчені. У відповідь на цю прогалину Свон використовує добірку онлайн-фотографій австралійського проекту Welcome Dinner (WDP), щоб припустити, що WDP «відтворює різні візуалізації повсякденних комменсальних просторів і практик гостинності, які спираються на расові конотації та ідеї про дім як місце громадянської політики, що створює хорошу австралійську націю». Розроблений, щоб продемонструвати можливості гостинної багатокультурної Австралії, WDP запрошує небілих нових мігрантів у домівки типово білих осілих австралійців, щоб поїсти та поділитися їжею, щоб «подолати бар'єри». . . [i] пропонують інтимні, втілені та вагомі зустрічі, щоб кинути виклик національній негостинності до расово меншинних груп». Завдяки аналізу трьох «вмотивованих» візуалізацій обідів зі спільним використанням їжі та їхніх репрезентацій повсякденних зв'язків, Свон припускає, що, працюючи на прогресивні цілі та форми інклюзивності, зображення WDP також відтворюють білість як «нормативний спосіб приналежності» відповідно до якого оцифровані білі тіла є «національно-просторовими менеджерами», які регулюють і толерують расових інших як «керований національний об'єкт» [15].

Наступні студії привертають увагу до того, як такі платформи як Instagram, додатки для смартфонів і блоги здоров'я, опосередковують наші існуючі та нові стосунки з «хорошою їжею» в цифровому ландшафті харчової культури. Завдяки унікальному порівнянню елітного, професійного та текстового путівника Мішлена та розширеної ролі, яку Instagram відіграв у світі сучасної харчової критики, Зіна Фельдман пропонує концептуальний девайс «Instagram Gaze» у своєму аналізі ресторанної критики в Лондоні. Для неї Instagram робить щось нове й надзвичайно важливе для артикуляції «хорошої їжі»:

створена аматорами, візуально зосереджена кулінарна критика надає нові простори та медіа, за допомогою яких можна реалізувати деякі демократичні та інклюзивні обіцянки цифрового життя. Однак це не очевидний і простий випадок, коли гурмани світу об'єднуються, щоб знищити елітарну (харчову) культуру. Як вона стверджує – і показує в чітких емпіричних і концептуальних деталях – «хороша їжа» в епоху Instagram – це історія з двох сторін: одна відтворює багато тверджень, пов'язаних із традиційними інститутами кулінарного авторитету [такими як Довідник Мішлена], а інша активно оскаржує певні виключення. «Instagram Gaze» пропонує зрозуміти, як кулінарна критика діє в цей техносціальний момент смартфонів, соціальних мереж і підключення до Інтернету, і наскільки це відходить від доцифрових інституцій та ієрархій створення гастрономічних смаків.

У статті, яка одночасно класифікує та аналізує додатки, пов'язані з їжею, у магазині Google Play крізь призму феміністичних наративів, Дебора Луптон використовує концепцію «promissory narratives», щоб дослідити способи, якими описи додатків «розкривають комплексні значення та яскравість їжі». Пропонуючи все: від розваг (за допомогою програм для ігор), зручності (за допомогою програм для доставки їжі та планування) і тілесного контролю, втіленої самосвідомості та благополуччя (за допомогою програм для діти та харчування) до творчого натхнення та експериментів (ха допомогою програми для рецептів), стаття оцінює афективні сили, стосунки та агентські можливості, які продукують харчові додатки у своїх наративах обіцянок голодній публіці. Як стверджує Луптон, у той час як «сила речей» харчових додатків має тенденцію позбавляти їжу чуттєвості безладу та вісцеральних сил, які є очевидними в інших візуальних цифрових медіа, їхні обов'язкові описи та функції презентують програми як рішення для порятунку від стресів і труднощів буденності. У цій цифровій харчовій культурі повсякденні стосунки громадськості з їжею, її споживанням і тілом – подібно до обіцянок, реалізованих «Instagram Gaze» Фельдман – здається, працюють над розподілом влади більш децентралізованими способами.

Кайса Тюсанен аналізує способи створення «ідеального предмета здоров'я» за допомогою блогів про їжу, які ведуть фінські жінки. Картографуючи наративні техніки змін, духовності, ясності, трансформації та рішучості, за допомогою яких формується суб'єктивність здоров'я, у статті досліджується, як ці техніки конституюються постфеміністськими, неоліберальними та здоровими урядами, які резонують у сучасному щоденному цифровому світі та роблять свій внесок у його культуру харчування. Завдяки аналізу трьох блогів про здоров'я Тюсанен розгортає поняття Фуко про «Я-технології» та пов'язані з ним теорії урядування, щоб піддати критиці три способи конституювання суб'єкта здоров'я відносно «чистого» харчування, і показує, що вони мають бути збалансованими, щоб бути здоровими, але не «надто» здоровими; вони повинні зміцнити тіло і зцілити душу; і повинні бути відданими «безкінечній подорожі до цілісності та здоров'я». Як припускає авторка, «суб'єкт благополуччя зберігається через використання (дискурсивних, афективних і тілесних) технік балансування, зцілення та самооповідання, щоб продовжувати прагнути до себе, що відповідає вимогам, які висуваються до неоліберальної особистості», і робить висновок, що в культурному просторі, настільки гендерно-диференційованому, як і світ здорової їжі, ці методи трансформуються в культурно жіночі та постфеміністські почуття, що вимагають від жінок прагнути нормативної, привабливої жіночності, ретельного догляду за собою та любові до себе, постійної роботи над собою та тілесної досконалості [11].

Висновки. Отже, цифрова трансформація культури охоплює і те, що всі звикли називати гастрономічною культурою. Сучасні процеси продукування знань й боротьби за владу в усьому світі пов'язують їжу та цифрову культуру, даючи підстави культурологам звернути увагу на відмінності, паралелі та збіги між їжею та цифровими продуктами. Культурологічний аналіз цифрової культури харчування здійснюється зокрема і з метою виявити її вплив на повсякденне життя. Важливо зазначити, що культура харчування в цифрову епоху фокусується на питаннях влади та нерівності і це відображається на буденній політиці цифрового харчування з відповідними соціальними, економічними та етичними наслідками. Крім того, розглянуто вплив COVID-19 на культуру харчування, який оголив, а в деяких випадках посилив існуючу нерівність щодо доступності, соціальності та економіки їжі. Дійсно, неможливо переоцінити екзистенціальну близькість між їжею та цифровою культурою. Цифрові технології сьогодні суттєво впливають на весь життєвий цикл харчових продуктів, від виробництва до споживання, репрезентації та всього між ними. Від роботів, безпілотників та інструментів штучного інтелекту, які допомагають фермерам стежити за станом посівів і здоров'ям худоби. Окремою темою подальших студій є проблематика гастрономічних смаків, кулінарного авторитету, тілесного вдосконалення, повсякденних інтеракцій громадськості з їжею та її споживанням, її аналіз крізь призму феміністичного дискурсу та критики неоліберальної капіталістичної культурної політики.

Список використаної літератури

1. Ahmed S. Living a Feminist Life. Durham, NC : Duke University Press, 2017. 299 p.
2. Atkins A. How SWFL foodies used social media to help local restaurants during the COVID pandemic. Naples

- Daily News, 2021, 20 May. URL: <https://eu.naplesnews.com/story/life/food/2021/05/20/swfl-foodies-use-social-media-followings-help-during-covid/5036507001>
3. Baines S. Why we're not done with banana bread just yet. *The Independent*, 2020, 23 October. URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/food-and-drink/banana-bread-coronavirus-lockdown-baking-why-b1249433.html>
4. Bradshaw T. Battle over food delivery intensifies as Deliveroo prepares listing. *Financial Times*, 2021, 13 March. URL: <https://www.ft.com/content/1e3ed01e-c31f-46b9-9726-d83a0c41f5be>
5. Cant C. *Riding for Deliveroo: Resistance in the New Economy*. Cambridge; Medford, OR: Polity Press, 2020. 199 p.
6. Choe H. Eating together multimodally: Collaborative eating in mukbang, a Korean livestream of eating. *Language in Society*. 2019. Vol. 48 (2). P. 171–208.
7. Clark P. The new in-demand jobs: Delivery drivers and tax specialists. *Financial Times*, 2020, 13 December. URL: <https://www.ft.com/content/6bd2feb3-39af-4f6e-9875-c9be0bdd0474>
8. Durbin D. A. Food delivery will continue to thrive after COVID restrictions ease, drawing out tensions between delivery apps and restaurants. *Fortune*, 2021, 20 April. URL: <https://fortune.com/2021/04/20/restaurants-food-delivery-apps-fees-commission-doordash-ubereats-grubhub>
9. Farrell S., Osborne, H. Deliveroo boss says sorry for pay dispute. *The Guardian*, 2016, 15 August. URL: <https://www.theguardian.com/business/2016/aug/15/deliveroo-bosssays-sorry-for-pay-dispute>
10. Feldman Z. Quitting digital culture: Rethinking agency in a beyond-choice ontology. In: Chia A., Jorge A., Karppi T. (eds.) *Reckoning With Social Media*. Lanham, MA; London: Rowman & Littlefield, 2021. P. 103–123.
11. Feldman Z., Goodman, M. K. Digital food culture, power and everyday life. *European Journal of Cultural Studies*. 2021. Vol. 24 (6). P. 1227–1242. URL: https://centaur.reading.ac.uk/101669/1/10.1177_13675494211055501.pdf
12. Finley S. How online 'influencers' are changing the food industry. *BBC News*, 2016, 13 May. URL: <https://www.bbc.co.uk/news/business-36271043>
13. Gammon K. Kneading to relax? How coronavirus prompted a surge in stress baking. *The Guardian*, 2020, 19 April. URL: <https://www.theguardian.com/us-news/2020/apr/19/coronavirus-stress-baking-sourdough-kneading-relax>
14. Goodman M. K., Jaworska, S. Mapping digital foodscapes: Digital food influencers and the grammars of 'good' food. *Geoforum*. 2020. Vol. 117. P. 183–193.
15. Hage G. *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. Sydney, NSW, Australia: Pluto Press, 1998. 280 p.
16. Hayns J. A sharing economy strike. *Jacobin*, 2016, 16 August. URL: <https://www.jacobinmag.com/2016/08/deliveroo-strike-sharing-economy-living-wage>
17. Huws U., Joyce S. The economic and social situation of crowd workers and their legal status in Europe. *International Labor Brief*. 2016. № 14 (6). P. 9–18.
18. Huws U., Spencer, N. H., Syrdal, D. S., et al. *Work in the European Gig Economy*. Brussels: FEPS Foundation for European Progressive Studies, 2017. 58 p.
19. Jones K. How COVID-19 has impacted media consumption, by generation. *Visual Capitalist*, 2020, 7 April. URL: <https://www.visualcapitalist.com/media-consumption-covid-19>
20. Kim Y. Sell your loneliness: Mukbang culture and multisensorial capitalism in South Korea. In: Lim L. & Lee H.-K. (eds.) *Routledge Handbook of Cultural and Creative Industries in Asia*. New York; London: Routledge, 2018. P. 227–238.
21. Koeze E., Popper N. The virus changed the way we internet. *The New York Times*, 2020, 7 April. URL: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/07/technology/coronavirus-internet-use.html>
22. Ofcom. Online nation 2020 report. URL: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0027/196407/online-nation-2020-report.pdf
23. Ovide S. Why restaurants are fed up with apps. *The New York Times*. 2020, 10 June. URL: <https://www.nytimes.com/2020/06/10/technology/food-delivery-apps.html>
24. Runge C. F., Senauer, B., Pardey, P. G., et al. *Ending Hunger in Our Lifetime: Food Security and Globalization*. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, 2003. 288 p.
25. Saiz-Rubio V., Rovira-Más F. From smart farming towards agriculture 5.0: A review on crop data management. *Agronomy*. 2020. Vol. 10 (2): 207. URL: <https://www.mdpi.com/2073-4395/10/2/207>
26. Schor J. B., Attwood-Charles W., Cansoy M., et al. Dependence and precarity in the platform economy. *Theory and Society*. 2020. Vol. 49 (5–6). P. 833–861.
27. Shead S. Restaurant owners in Britain call on Deliveroo to drop commission fees. *CNBC*. 2020, 1 May. URL: <https://www.cnbc.com/2020/05/01/restaurant-owners-in-britain-call-on-deliveroo-to-drop-commission-fees.html>
28. Sherwood H. Millions sign up to anti-food-waste apps to share their unused produce. *The Guardian*. 2021, 21 March. URL: <https://www.theguardian.com/environment/2021/mar/21/millions-sign-up-to-anti-food-waste-apps-to-share-their-unused-produce>
29. Stepek J. Why was Deliveroo's IPO such a disaster? And what should investors do now? *Money Week*. 2021, 1 April. URL: <https://moneyweek.com/investments/stockmarkets/ukstockmarkets/603038/why-was-deliveroos-ipo-such-a-disaster-and-what>
30. Sumagaysay L. The pandemic has more than doubled food-delivery apps' business. Now what? *Market Watch*. 2020, 27 November. URL: <https://www.marketwatch.com/story/the-pandemic-has-more-than-doubled-americans-use-of-food-delivery-apps-but-that-doesnt-mean-the-companies-are-making-money-11606340169>
31. Topham G. Deliveroo dampens IPO expectations as investors raise workers' rights concerns. *The Guardian*. 2021, 29 March. URL: <https://www.theguardian.com/business/2021/mar/29/deliveroo-ipo-investors-workers-rights>

32. Van Deursen A. J., Van Dijk J. A. The digital divide shifts to differences in usage. *New Media & Society*. 2014. Vol. 16 (3). P. 507–526.

References

1. Ahmed S. *Living a Feminist Life*. Durham, NC : Duke University Press, 2017.
2. Atkins A. How SWFL foodies used social media to help local restaurants during the COVID pandemic. *Naples Daily News*, 2021. 20 May. URL: <https://eu.naplesnews.com/story/life/food/2021/05/20/swfl-foodies-use-social-media-followings-help-during-covid/5036507001>.
3. Baines S. Why we're not done with banana bread just yet. *The Independent*, 23 October. URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/food-and-drink/banana-bread-coronavirus-lockdown-baking-why-b1249433.html>.
4. Bradshaw T. Battle over food delivery intensifies as Deliveroo prepares listing. *Financial Times*, 2021. 13 March. URL: <https://www.ft.com/content/1e3ed01e-c31f-46b9-9726-d83a0c41f5be>.
5. Cant C. *Riding for Deliveroo: Resistance in the New Economy*. Cambridge; Medford, 2020. OR: Polity Press.
6. Choe H. Eating together multimodally: Collaborative eating in mukbang, a Korean livestream of eating. *Language in Society*, 2019. Vol. 48 (2). P. 171–208.
7. Clark P. The new in-demand jobs: Delivery drivers and tax specialists. *Financial Times*, 2020. 13 December. URL: <https://www.ft.com/content/6bd2feb3-39af-4f6e-9875-c9be0bdd0474>.
8. Durbin D. A. Food delivery will continue to thrive after COVID restrictions ease, drawing out tensions between delivery apps and restaurants. *Fortune*, 20 April. URL: <https://fortune.com/2021/04/20/restaurants-food-delivery-apps-fees-commission-doordash-ubereats-grubhub>
9. Farrell S., Osborne H. (2016). Deliveroo boss says sorry for pay dispute. *The Guardian*, 15 August. URL: <https://www.theguardian.com/business/2016/aug/15/deliveroo-bosssays-sorry-for-pay-dispute>
10. Feldman Z. Quitting digital culture: Rethinking agency in a beyond-choice ontology. In: Chia A., Jorge A., Karppi T. (eds.) *Reckoning With Social Media*, 2021. (103–123). Lanham, MA; London: Rowman & Littlefield.
11. Feldman Z., Goodman M. K. Digital food culture, power and everyday life. *European Journal of Cultural Studies*, 2021. 24 (6). P. 1227–1242. URL: https://centaur.reading.ac.uk/101669/1/10.1177_13675494211055501.pdf.
12. Finley S. How online 'influencers' are changing the food industry. *BBC News*, 2016. 13 May. URL: <https://www.bbc.co.uk/news/business-36271043>.
13. Gammon K. Kneading to relax? How coronavirus prompted a surge in stress baking. *The Guardian*, 2020. 19 April. URL <https://www.theguardian.com/us-news/2020/apr/19/coronavirus-stress-baking-sourdough-kneading-relax>.
14. Goodman M. K., Jaworska, S. Mapping digital foodscapes: Digital food influencers and the grammars of 'good' food. *Geoforum*, 2020. Vol. 117. P. 183–193.
15. Hage G. *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. Sydney, NSW, Australia: Pluto Press, 1998.
16. Hayns J. (2016). A sharing economy strike. *Jacobin*, 16 August. URL: <https://www.jacobinmag.com/2016/08/deliveroo-strike-sharing-economy-living-wage>.
17. Huws U., Joyce S. The economic and social situation of crowd workers and their legal status in Europe. *International Labor Brief*, 2016. Vol. 14 (6). P. 9–18.
18. Huws U., Spencer N. H., Syrdal D. S., et al. *Work in the European Gig Economy*. Brussels : FEPS Foundation for European Progressive Studies, 2017.
19. Jones K. How COVID-19 has impacted media consumption, by generation. *Visual Capitalist*, 2020. 7 April. URL: <https://www.visualcapitalist.com/media-consumption-covid-19>.
20. Kim Y. Sell your loneliness: Mukbang culture and multisensorial capitalism in South Korea. In: Lim L. & Lee H.-K. (eds.). *Routledge Handbook of Cultural and Creative Industries in Asia*. (227–238). New York; London : Routledge, 2018.
21. Koeze E., Popper N. The virus changed the way we internet. *The New York Times*, 2020. 7 April. URL: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/07/technology/coronavirus-internet-use.html>.
22. Ofcom (2020). Online nation 2020 report. URL: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0027/196407/online-nation-2020-report.pdf.
23. Ovide S. (2020). Why restaurants are fed up with apps. *The New York Times*. 2020, 10 June. URL: <https://www.nytimes.com/2020/06/10/technology/food-delivery-apps.html>.
24. Runge C. F., Senauer B., Pardey P. G., et al. *Ending Hunger in Our Lifetime: Food Security and Globalization*. Baltimore, MD; London : Johns Hopkins University Press, 2003.
25. Saiz-Rubio V., Rovira-Más F. (2020). From smart farming towards agriculture 5.0: A review on crop data management. *Agronomy*. Vol. 10 (2): 207. URL: <https://www.mdpi.com/2073-4395/10/2/207>.
26. Schor J. B., Attwood-Charles W., Cansoy M., et al. Dependence and precarity in the platform economy. *Theory and Society*, 2020. Vol. 49 (5–6). P. 833–861.
27. Shead S. (2020). Restaurant owners in Britain call on Deliveroo to drop commission fees. *CNBC*, 1 May. URL: <https://www.cnbcm.com/2020/05/01/restaurant-owners-in-britain-call-ondeliveroo-to-drop-commission-fees.html>.
28. Sherwood H. Millions sign up to anti-food-waste apps to share their unused produce. *The Guardian*, 21 March. URL: <https://www.theguardian.com/environment/2021/mar/21/millions-sign-up-to-anti-food-waste-apps-to-share-their-unused-produce>.
29. Stepek J. (2021). Why was Deliveroo's IPO such a disaster? And what should investors do now? *Money Week*, 1 April. URL: <https://moneyweek.com/investments/stockmarkets/ukstockmarkets/603038/why-was-deliveroos-ipo-such-a-disaster-and-what>.

30. Sumagaysay L. (2020). The pandemic has more than doubled food-delivery apps' business. Now what? Market Watch, 27 November. URL: <https://www.marketwatch.com/story/the-pandemic-has-more-than-doubled-americans-use-of-food-delivery-apps-but-that-doesnt-mean-the-companies-are-making-money-11606340169>.

31. Topham G. Deliveroo dampens IPO expectations as investors raise workers' rights concerns. The Guardian, 2021. 29 March. URL: <https://www.theguardian.com/business/2021/mar/29/deliveroo-ipo-investors-workers-rights>.

32. Van Deursen A. J., Van Dijk J. A. The digital divide shifts to differences in usage. *New Media & Society*, 2014. Vol. 16 (3). P. 507–526.

DIGITAL FOOD CULTURE: CULTUROLOGICAL ANALYSIS EXPERIENCE

Kalabura Taras – postgraduate student, PVNZ
«Kyiv University of Culture», Kyiv, Ukraine

Modern processes of knowledge production and power struggles around the world link food and digital culture, giving cultural studies scholars reason to pay attention to the differences, parallels, and overlaps between food and digital products. Culturological analysis of digital nutrition is being done in particular with the purpose of detecting its impact on everyday life. It is affirmed that the culture of nutrition in the digital era focuses on the questions of power and inequality, and it is displayed on the everyday politics of the digital nutrition with the corresponding social, economic and ethical consequences. The article highlights the key issues, introduces the concepts and theoretical debates that drive this research. Besides, the impact of COVID-19 on food culture is examined, which has exposed and in some cases even exacerbated existing inequalities in the accessibility, socialization and economics of food. Indeed, the existential proximity between food and digital culture cannot be overstated. Digital technologies today have a significant impact on the entire life cycle of food, from production to consumption, representation, and everything in between. From robots, drones, and artificial intelligence tools that help farmers monitor crops and livestock health. The article also examines the issues of gastronomic tastes, culinary authority, body image, and the public's everyday interactions with food and its consumption through the prism of feminist discourse and critique of neoliberal capitalist cultural policy.

Key words: digital food culture; digital technologies; power; inequality; cultural critique; corporeality; COVID-19.

Надійшла до редакції 09.08.2024 р.

УДК 316.7:392]:393:388 (=161.2).3](477)

КУЛЬТУРА В ДОБУ ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЙ : КОМУНІКАТИВНА СПЕЦИФІКА ІННОВАЦІЙ

Вікторія Охримович – аспірантка кафедри психології та гуманітарних дисциплін,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0009-0005-9654-1120>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.887>
dkr3123.vokhrymovych@dakkkim.edu.ua

Висвітлюється вплив комунікативних інновацій епохи Інтернету на соціокультурні процеси. Досліджено еволюцію комунікативних інструментів, що зумовлює трансформації в культурному вираженні, соціальних структурах та ідентичності, формуючи майбутнє культурного виробництва та поширення культурних наративів. Розглянуто як цифрові технології сприяють змішуванню культурних кодів, відображаючи тенденції глобалізації. Зауважено, що вказана гібридизація збагачує культурне середовище, але, водночас, викликає занепокоєння щодо т. зв. «ерозії» ідентичності, через переважання у дигітальному середовищі наративів домінуючих культур, що призводить до потенційних аксіологічних конфліктів між традиційними та сучасними підходами. З огляду на результати дослідження констатується, що штучний інтелект, попри свої переваги, створює ризики для соціокультурного і когнітивного благополуччя, змінюючи фундаментальні принципи комунікації та культурного обміну. Зроблено висновок, що Інтернет-технології ставлять суспільство перед необхідністю балансувати між інноваціями та збереженням культурної спадщини.

Ключові слова: комунікація, Інтернет-комунікація, штучний інтелект, ШІ-технології, ЧатGPT, дигітальні повідомлення, онлайн-спілкування, коди культури, культурна спадщина.

Постановка проблеми. У добу стрімкого розвитку Інтернет-технологій культура зазнає глибоких трансформацій, що стосуються не лише способів комунікації, а й самої сутності культурних процесів. Цифрові технології змінюють взаємодію людей, створюють нові форми виразу, перерозподіляють інформаційні потоки та впливають на формування колективної та індивідуальної ідентичності. Інтернет-технології стають потужними інструментами створення культурної продукції, комунікації та споживання, що породжує нові культурні явища, а також змінює соціальні структури і соціокультурні практики. У цьому контексті важливим є аналіз специфіки комунікативних інновацій, адже нові технології не лише модернізують засоби передачі інформації, але й кардинально трансформують сам процес комунікації, його швидкість, обсяг та характер.

Останні дослідження і публікації. Дослідження впливу Інтернет-технологій на культуру та

комунікацію охоплює широкий спектр міждисциплінарних питань, що перебувають у фокусі уваги представників культурології, соціології, філософії, медіазнавства й інших наук, інтеграція теоретико-методологічних позицій яких спрямовує до виникнення та автономізації таких новітніх напрямів дослідження як цифрова гуманітаристика та Інтернет-студії. Нові комунікаційні стратегії та особливості адаптації традиційних культурних практик до цифрових форматів вивчали А. Чібалашвілі, С. Коноплицький, Т. Пода, D. Baidoo-Anu, L. Owusu-Ansah та ін. Осмислення загальних питань комунікації в добу Інтернет-технологій представлено роботами Ж. Денисюк, О. Бегерської та ін. Культурологічну роль традиційних способів комунікації, зокрема, епістолярію досліджували вітчизняні науковці Л. Морозова, К. Павелко та ін.

Треба наголосити, що у зазначеному міжнауковому колі активно вивчається роль штучного інтелекту у формуванні нових культурних продуктів та комунікативних стратегій, що виникають у дигітальному середовищі. Серед відомих науковців і концепцій, що стосуються цієї тематики, варто виділити дослідження інтеракцій ШІ і людства в епоху Нових медіа, які висвітлюються у працях О. Романчука. Крім того, зі стрімким розвитком інновацій актуалізується проблематика дослідження емоційного штучного інтелекту (EAI), що розробляється українськими вченими С. Дерев'янком, Ю. Примаком, І. Ющенком. У їх роботах засвідчується, що в практичному плані застосування емоційний штучний інтелект – найбільш перспективний у соціальній галузі. Переваги емоційного ШІ також вивчає і низка зарубіжних вчених – А. Mainville, M.S Cataleta, P. O. Reyes та ін.

Мета статті – виявити специфіку комунікативних інновацій у добу Інтернет-технологій та дослідити їх вплив на культурні процеси.

Методи дослідження. Згідно вказаної мети у роботі використано такі методи: теоретичний аналіз наукових джерел із проблематики дослідження, систематизація, класифікація, порівняння, культурологічний, семіотичний, семантичний аналіз, узагальнення проаналізованих даних, експеримент.

Виклад матеріалу дослідження. Культура в епоху Інтернету характеризується розвитком нових комунікативних стратегій, що включають адаптацію традиційних культурних практик до цифрових форматів (інтерактивні виставки, онлайн-музеї, цифрові театри тощо) та передбачають відсутність прив'язки комунікації користувача до місця та часу. Варто зауважити, що такі специфічні фактори, як: анонімність, поліфонічність, симультанність, добровільність встановлення контактів, багатоетапність і можливість швидкої відповіді впливають на активізацію комунікації в Інтернет-просторі та є її характерними особливостями. Вказані тенденції, в свою чергу, визначають нові стратегії самовираження, соціалізації та обміну культурною продукцією. Саме завдяки соціальним мережам, блогам, онлайн-платформам та стрімінговим сервісам культурні продукти (музика, кіно, література, інші зразки різних видів мистецтв) стають доступнішими, а процеси їх створення і поширення значно спрощуються та демократизуються.

До прикладу, в Україні розповсюдженими освітніми практиками є майстер-класи з народних ремесел (навчання традиційним технікам вишивки, ткацтва, гончарства) та кулінарні курси, що транслиуються через платформи YouTube, Zoom та ін. Невдовзі, у 2025 році відкриється перший в світі музей мистецтва штучного інтелекту DATALAND й, одночасно, освітня онлайн-платформа, де планується не лише зберігати великі набори природних даних, але й створювати інтерактивні виставки згенерованого мистецтва (Лос-Анджелес, США).

Слід також відмітити, що цифрові технології завдяки своїй специфіці підтримують двосторонній зв'язок і взаємодію між користувачами. Спільноти формуються не за географічною ознакою; вони об'єднують людей зі всього світу через спільні інтереси, ідеї чи приналежність до субкультур, що призводить до змішування культурних кодів. Такими прикладами змішування кодів є поєднання алфавітів та мультілінгвізм у текстах. Здебільшого, це відбувається одночасно з культурною адаптацією англіцизмів (як зразок такої адаптації – денгліш). Згадаємо також використання універсальних емодзі або GIF-анімацій в онлайн-спілкуванні.

Вищезазначені приклади є відображенням глобалізації, яка впливає на появу нових форм комунікації в Інтернет-просторі. Очевидно, що внаслідок створення за допомоги Інтернет-технологій нових культурних, соціально-комунікативних платформ – традиційні форми комунікації трансформуються в динамічні та інтерактивні формати. Таким чином, Інтернет сприяє виникненню нових форм комунікації, що мають значний вплив на способи сприйняття та інтерпретації культурних повідомлень та на структуру мовлення.

Досліджуючи соціокультурний контекст адаптації традиційних форм комунікації до цифрових, висвітливо процеси трансформації комунікативної взаємодії у компаративному аналізі мов культури та способів комунікації, представлених у листуванні як епістолярному жанрі або класичних творах літератури (наприклад, XVIII – XX ст.) та у дигітальних повідомленнях сучасного Інтернет-спілкування.

З огляду на проведений семіотичний та семантичний аналіз виявлено, що формальність мови минулих століть підтримувала дистанцію між адресатами. Навіть у близьких стосунках застосовувались розлогі мовні конструкції (що нині сприймаються як застарілі), що несли аксіологічну функцію в аспекті прояву поваги та уваги, а їхній вибір, насамперед, залежав від соціального статусу адресата: «Мій дорогий друг», «Вельмишановний пане», «З найглибшою повагою», «Ваш вірний і покірний слуга» тощо. Особисті листи нерідко містили детальний опис місць, людей, подій і емоцій адресанта, що, відповідно, додавало текстам культурної ваги. Підкреслює цю особливість в своєму дослідженні культурологиня Л. Морозова, яка відмічає: «Якщо до кола інтересів письменника входить образотворче мистецтво, то його листи вирізняються диференційованістю і концептуальністю при зоровому сприйнятті предметів, що спричиняє появу деталізованого опису, насиченого яскравими епітетами, порівняннями, метафорами, тобто естетична оцінка розширюється за рахунок сенсорних оцінок» [6; 116].

Зважаючи на вищевикладене, очевидно, що листування в минулі епохи було способом не лише поділитися інформацією, а й створити яскравий образ для адресата, особливо, в особистих (наприклад, романтичних) листах. Це пояснюється тим, що у попередні століття притаманним було використання витончених способів висловлення почуттів. Зокрема, листи кохання мали високий емоційний тон, могли бути драматичними, риторичними, з елементами меланхолії або піднесеності. До того ж, письменники XVIII століття, як-от Самюел Річардсон (Англія) та Жан-Жак Руссо (Франція), нерідко спеціально показували в своїх творах важливість листування для вираження почуттів та ідей. Їхні герої часто писали одне одному в подібному стилі, що увічнило епістолярний жанр у літературі та культурно-історичній пам'яті про минулі епохи, відповідно.

Відтак, із культурологічного ракурсу розгляду мов культури і способів комунікації зазначимо, що листування є на нинішній день цінним джерелом для дослідників. Зокрема, варто звернути увагу на функцію листів у збереженні нематеріальної спадщини, інтерпретуванні історичних подій або біографічних фактів відомих особистостей, які розкривають додаткові контексти їх творчості тощо. У сукупності ці дані дали гуманітаристиці новий метод дослідження – метод культурологічного коментаря, що використовується науковцями.

У той самий час, розглядаючи інший спосіб комунікативної взаємодії – мову онлайн-спілкування, треба зазначити, що тут спостерігаємо використання абсолютно протилежної комунікативної стратегії, порівняно з листуванням XVIII – XX ст.

На відміну від епістолярного жанру, у певній мірі штучно сповненого культурними сенсами, у ситуації Інтернет-комунікації, навпаки, – вбачається своєрідне штучне «розрідження» думки. При обміні цифровими короткими повідомленнями змінюється лексика, листи в Інтернеті стають дедалі коротшими, структурно простішими та менш формальними, слова підміняються образами-картинками (заради пришвидшення висловлювання). Відтак, ніби втрачається культурна вага повідомлення при збереженні його інформативності. Крім того, прогресування тенденції спрощення комунікативних прийомів спостерігається на тлі розвитку ІІІ. Попри ускладнення процесів машинного навчання (зادля набуття ідеального, заданого людиною результату) зауважимо про стрімке наближення мови онлайн-комунікації до розмовної з додаванням візуального компоненту.

Назвемо об'єктивні фактори технологічного прогресу, які на це вплинули. По-перше, Інтернет-спілкування часто передбачає негайну або, принаймні, швидку відповідь, що притаманне для синхронного типу комунікації. Це змінило ритм листування: очікування скоротилося з днів чи тижнів (порівняно з епістолярною традицією асинхронною за своїм типом) до хвилин або секунд. По-друге, змінився світ, і в епоху демократії соціальний статус у неформальному спілкуванні набув неважливого контекстуального значення. Щоб підкреслити неформальність ситуації користувачі зазвичай пишуть короткі речення замість повного звернення. Наприклад: «Привіт, як справи?» може бути просто: «Як ти?» або «Як справи?». По-третє, науковиці І. Андрійчук та О. Бегерська відзначили таку особливість спілкування в мережі, як «компенсаторну віртуальну емоційність» [1; 2] при використанні у комунікації спеціальних засобів та інструментів для передачі емоцій.

Наприклад, для компенсації тембру з метою емоційного підсилення і акцентування уваги на певному фрагменті висловлювання у віртуальному спілкуванні використовуються великі літери та нетипові способи пунктуації. Зокрема, написання слів великими літерами часто означає обурення або захоплення (наприклад, «ВАУ, ЦЕ ПРОСТО НЕЙМОВІРНО!»). Пунктуація може повторюватися для додаткової виразності (наприклад, «Так, звісно!!!!»).

Відправлення гіперпосилань та медіавкладень (фотографій, GIF-файлів, відео та аудіоповідомлень) також стало звичною частиною спілкування в Інтернеті. Додається ніби новий вимір для трансляції інформації та емоцій, коли думка виражається не в друкованому форматі, а аудіально або іконічно – картинкою, візуально. Приміром, для передачі емоцій активно використовуються емодзі (😊, 😊, ❤️) та

емотикони (наприклад, :-)) або :-(. Вони допомагають передати настрій, інтонацію та емоційний підтекст повідомлення, що раніше досягалося описовими фразами або спеціальною лексикою.

Крім того, при онлайн-спілкуванні на нинішній день набуло загального розповсюдження використання акронімів, що дозволяє зекономити час та зусилля. Абревіатури «LOL» (laugh out loud), «OMG» (oh my God) стали загальноприйнятими для передачі певної емоції. Фраза «Зараз зайнята, напишу пізніше, ОК?» трансформувалася у «Зарз зан напш пізн, ок?». Замість «дякую» просто «дя» або «тхнкс».

Розповсюдженим способом комунікації є використання сленгу та мемів, які часто походять із популярних культурних контекстів. Наприклад, відповідь на хорошу новину може виглядати як «Топчик!» або може використовуватися візуал- або гіф-анімація з відомого серіалу або фільму, які називаються мемами.

Ж. Денисюк у своїй праці про функціонування Інтернет-мемів у масовій культурі писала наступне: «Фактично мем є знаком, який містить певну інформацію і, циркулюючи просторами, <...> стає певним кодом, що виражає магістральний сенс і під час комунікації стає своєрідним маркером ставлення комуніканта до тієї чи іншої актуальної проблематики» [3; 5].

Проаналізували даний феномен, можемо також зробити висновки, що люди обмінюються інформацією через меми, які вже є в певному ком'юніті, де цінності та життєві позиції користувачів збігаються. При цьому, важливими каналами комунікації для сучасних ком'юніті, а також платформами для розповсюдження усіх згаданих вище новітніх способів вираження думки є соціальні мережі, що сформувалися і розвиваються завдяки прогресу Інтернет-технологій.

Звертаючи далі увагу на проблематику впливу штучного інтелекту на комунікативні функції людини треба зауважити, що ця тема містить у собі характеристику змін, які позначилися як на когнітивних процесах, так і культурному контексті спілкування. Поза сумнівом, швидкісний обмін інформацією, короткочасність уваги та синхронізація з іншими користувачами впливають на формування нових форм мислення (ці питання, навіть, досліджують експерти з медицини, оцінюючи наслідки для когнітивної та емоційної сфери людини). З одного боку, ШІ (зокрема, ChatGPT) значно спрощує завдання формулювання текстів, а з іншого – його використання може призводити до зниження ролі розумових процесів, пов'язаних із пам'яттю, мовою та творчістю, що мають культурно та соціально важливе значення.

До прикладу, традиційно написання привітання, особливо з нагоди святкової події, вимагало від людини залучення спогадів, особистих емоцій, а також індивідуального підходу до формулювання думок. Цей процес виконував не лише практичну, а й культурну функцію, оскільки допомагав зміцнювати міжособистісні зв'язки. Якщо казати практично, то ЧатуGPT надається промпт: «напиши привітання з Днем народження друга музиканта-блогера» і за секунду маємо текст-привітання: «Друже, вітаю з Днем народження! Бажаю тобі натхнення та безмежної енергії для нових музичних звершень і крутих блогів! Нехай кожна нота, кожне слово і кожна ідея знаходить відгук у твоїх слухачів і підписників. Твоя творчість заряджає, твої відео надихають, а твоя музика додає драйву. Вперед до нових висот і яскравих моментів!»

Таким чином, наразі відмічаємо процеси трансформації комунікативних функцій і культурних цінностей у спілкуванні. Інструменти ШІ, надаючи шаблони, позбавляють людину необхідності індивідуальної креативної роботи, замінюючи її алгоритмічним підходом. Існують також психологічні та когнітивні наслідки: коли ШІ бере на себе процес текстотворення, це зменшує кількість когнітивних викликів, з якими людина стикається під час мислення і формулювання думок. Активізація зон мозку, відповідальних за збереження, відтворення та відновлення спогадів і асоціацій, які зазвичай переходять у ностальгію і формують емоційні зв'язки, може значно знижуватися.

Унаслідок цього спрощене створення текстів за допомогою ШІ може вплинути на якість соціальної взаємодії. Адже написання власного привітання – це не лише вираження почуттів, а й жест уваги, що показує важливість іншої людини. У випадку, коли текст створений машиною, цей процес стає менш автентичним, що може призвести до поступового зниження емоційної близькості, соціальним наслідком якої може стати відчуження у міжособистісній комунікації. Відтак, автоматизація соціально-комунікативних актів, що зазвичай вимагають часу й уваги, може призвести до поверхневості взаємин, створюючи певну емоційну порожнечу.

До вищевказаного треба додати, що складання текстів, які відображають особистий досвід на основі спогадів та символічних деталей, має також культурну функцію. Текстотворення сприяє збереженню колективної пам'яті, оскільки через написані тексти (наприклад, листи, художні твори) нащадкам передається досвід попередніх поколінь та розкриваються елементи культурного контексту тієї чи іншої епохи. Коли ШІ перебирає на себе цей процес, цей зв'язок із культурною спадщиною стає механічним, позбавляється індивідуальної пам'яті, що може знецінити значення текстів у передачі культурної ідентичності, а відтак, негативно вплинути на механізми соціокультурної спадковості та формування колективної пам'яті, в цілому.

Висновки. Культурологічний кроссекторальний аналіз свідчить, що комунікативні інновації доби

Інтернет-технологій мають значний вплив на перебіг соціокультурних процесів. Із еволюцією засобів комунікації безпосередньо пов'язана трансформація форм культурного вираження, соціальних структур та ідентичності, що дозволяє констатувати актуальний стан та визначити перспективи використання Інтернет-технологій у створенні та поширенні культурної продукції. Цифрові технології призводять до змішування культурних кодів, при якому культурна комунікація стає відображенням глобалізаційних тенденцій. Цей процес має як позитивні, так і негативні наслідки.

З одного боку, відбувається збагачення культурного середовища шляхом міксування західних естетичних шаблонів із локальними культурними елементами. Наприклад, жест-емодзі «рокерська коза» та український прапор (який має на меті демонстрацію патріотичного настрою з рок-н-рольним відтінком) чи аватарки в стилі аніме в традиційному українському вбранні сприяють адаптації на національному рівні культури глобалізованого типу при насиченні зазначених зразків українськими символами. Така адаптація має амбівалентний характер, адже в свою чергу, допомагає й українцям ефективніше презентувати свою ідентичність на світовій арені та полегшує міжкультурний діалог.

З іншого боку, – існує і загроза розмивання ідентичності, коли наративи домінуючої культури превалюють. Це може призводити до конфлікту цінностей і протиріч між традиційними та сучасними підходами. До прикладу, паралельно з прийняттям англійської мови як міжнародної мови комунікації існує заборона довільного використання в академічних текстах англіцизмів. В культурі повсякденного спілкування реакція на заміщення окремих слів, термінів на англіцизми також може викликати неоднозначну реакцію, через залежність від розуміння контексту використання тих чи інших неологізмів та рівня обізнаності з англійською мовою, що створює комунікативні проблеми, особливо, між різними поколіннями. Аналогічно, це стосується й інтерпретації сучасних мовних кодів культури, представлених візуально в он-лайн спілкуванні у дигітальному середовищі, – емодзі, емотиконів, аббревіатур, скорочень, нетипової пунктуації, мемів, гіфків тощо.

Крім того зауважимо, що сучасні Інтернет-технології, у т. ч. ШІ, попри значні переваги, несуть потенційний ризик для когнітивного і соціокультурного здоров'я суспільства, змінюючи фундаментальні основи людської комунікації та культурного обміну. Таким чином робимо висновок, що Інтернет-технології змінюють не лише комунікативні моделі, а й ставлять перед суспільством нові виклики в контексті збереження національних кодів культури та ідентичності, а отже традиційних цінностей і культурної спадщини, в цілому.

Список використаної літератури

1. Андрійчук І. Психологічні чинники спілкування студентської молоді в Інтернет просторі. *Наук. часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 12. Психологічні науки*. 2021. Вип. № 13 (58). С. 5-16. [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series12.2021.13\(58\).01](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series12.2021.13(58).01).
2. Бегерська О. В. Особливості інтернет-комунікації. *Київський національний лінгвістичний університет. Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2017. № 38. С. 17-20.
3. Денисюк Ж. 3. Інтернет-меми у вимірі масової культури. *Культура і сучасність : альм.*, 2022. № 2. С. 3–8.
4. Дерев'яно С., Примак Ю., Ющенко І. Штучний інтелект та емоційний штучний інтелект як феномени сучасної когнітивної психології. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія : Психологія*. 2020. Вип. 11. С. 115-119. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2020_11_21.
5. Коноплицький С. Соціальні аспекти комунікації в мережі Інтернет: феноменологічний аналіз: автореф. дис.... канд. соціол. наук: 22.00.01 Київ, 2007. 17 с.
6. Морозова Л. Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ. 2006. 224 с.
7. Павелко К. Культура повсякденності та художнє життя Польщі у творчій біографії М.І. Глінки : автореф. дис.... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2020. 297 с.
8. Пода Т. Проблеми етики та виклики, пов'язані із застосуванням технологій штучного інтелекту в сучасному мистецтві. *Сучасне мистецтво: зб. наук. пр.* № 19. 2024. С. 39–54. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294893>.
9. Романчук О. Штучний інтелект в епоху нових медій. *Вісник Львів. ун-ту. Серія : Журналістика*. 2018. № 44. С. 179-188. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Jur_2018_44_23.
10. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво: зб. наук. пр.* 2021. № 17. С. 41–50. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>.
11. Baidoo-Anu D., Owusu-Ansah L. Education in the Era of Generative Artificial Intelligence (AI): Understanding the Potential Benefits of ChatGPT in Promoting Teaching and Learning. *Journal of AI*, 2023. 7 (1). P. 52-62.
12. Cataleta M. S. Creating emotional artificial intelligence Artificial intelligence vs human intelligence. 2021. P. 107-116.
13. Mainville A. Creating emotional artificial intelligence. 2017. 198 p.
14. Reyes P. O. What kind of «intelligence» is Artificial Intelligence? *Cárdenas, Metafísica y Persona*. 2023. № 30. P. 39-48
15. Tuomi I. The Impact of Artificial Intelligence on Learning, Teaching, and Education. Policies for the future, 2018. EUR 29442 EN, Publications Office of the European Union. 44 p.

References

1. Andriychuk I. Psychological factors of students' communication in the Internet. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 12. Psychological Sciences*. 2021. Issue 13 (58). P. 5-16. URL: [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series12.2021.13 \(58\). 01](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series12.2021.13 (58). 01) [in Ukrainian].
2. Beherska O. The peculiarities of Internet-communication. *Kyiv National Linguistic University, Problems of word, sentence and text semantics*. 2017. No. 38. P. 17-20 [in Ukrainian].
3. Denysiyuk Zh. Internet memes in the dimension of mass culture. *Culture and Modernity: an almanac*. 2022. № 2. P. 3-8.
4. Derevianko S., Prymak Y., Yushchenko I. Artificial Intelligence and Emotional Artificial Intelligence as Phenomena of Modern Cognitive Psychology. *Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy. Series: Psychology*. 2020. Issue 11. P. 115-119. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2020_11_21.
5. Konoplytskyi S. Social aspects of communication on the Internet: a phenomenological analysis: dissertation of the candidate of sociological sciences: 22.00.01. Kyiv, 2007. 17 p.
6. Morozova L. Writer's epistolary in the system of literary genres : dissertation of the candidate of philology: 10.01.06. Kyiv. 2006. 224 p.
7. Pavelko K. Culture of everyday life and artistic life of Poland in the creative biography of M.I. Glinka: PhD thesis : 26.00.01. Kyiv, 2020. 297 p.
8. Poda T. Ethical issues and challenges related to the use of artificial intelligence technologies in contemporary art. *Contemporary art: a collection of scientific papers*. 2024. № 19. P. 39-54. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294893>
9. Romanchuk O. Artificial intelligence in the era of new media. *Bulletin of Lviv University. Series: Journalism*. 2018. № 44. P. 179-188. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Jur_2018_44_23.
10. Chibalashvili A. Artificial intelligence in artistic practices. *Contemporary art: a collection of scientific papers*. 2021. № 17. P. 41-50. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>
11. Baidoo-Anu D., Owusu-Ansah L. Education in the Era of Generative Artificial Intelligence (AI): Understanding the Potential Benefits of ChatGPT in Promoting Teaching and Learning. *Journal of AI*. 2023.7(1). P. 52-62.
12. Cataleta M. S. Creating emotional artificial intelligence Artificial intelligence vs human intelligence. 2021. P. 107-116.
13. Mainville A. Creating emotional artificial intelligence. 2017. 198 p.
14. Reyes P. O. What kind of «intelligence» is Artificial Intelligence? *Cárdenas, Metafísica y Persona*. 2023. № 30. P. 39-48.
15. Tuomi, I. The Impact of Artificial Intelligence on Learning, Teaching, and Education. Policies for the future, 2018. EUR 29442 EN, Publications Office of the European Union. 44 p.

CULTURE IN THE AGE OF INTERNET TECHNOLOGIES: COMMUNICATIVE SPECIFICITY OF INNOVATIONS

Okhrymovych Viktoriia – postgraduate student
of Department of Psychology and Humanities
of the National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

The article explores the profound impact of Internet-era communication innovations on sociocultural processes. It examines the evolution of communicative tools, which drive transformations in cultural expression, social structures, and identity, shaping the future of cultural production and the dissemination of cultural narratives. The study highlights how digital technologies facilitate the blending of cultural codes, reflecting globalization trends. It notes that such hybridisation enriches the cultural environment while raising concerns about the so-called «erosion» of identity due to the dominance of narratives from hegemonic cultures in the digital sphere, potentially leading to axiological conflicts between traditional and modern approaches. Based on the study's findings, it is concluded that artificial intelligence, despite its advantages, poses risks to sociocultural and cognitive well-being by altering the fundamental principles of communication and cultural exchange. The article argues that Internet technologies compel society to balance between innovation and the preservation of cultural heritage.

Key words: communication, Internet communication, artificial intelligence, AI technologies, ChatGPT, digital messaging, online communication, cultural codes, cultural heritage.

UDC 316.7:392]:393:388(=161.2).3](477)

CULTURE IN THE AGE OF INTERNET TECHNOLOGIES: COMMUNICATIVE SPECIFICITY OF INNOVATIONS

Okhrymovych Viktoriia – postgraduate student of Department of Psychology and Humanities
of the National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

The aim of the article is to analyse the specifics of communicative innovations in the age of Internet technologies and to explore their impact on cultural processes.

Results. By studying the socio-cultural context of the adaptation of traditional correspondence formats to digital ones, it was possible to highlight the processes of transformation of communicative interaction in a comparative analysis of cultural languages and modes of communication presented in correspondence as an epistolary genre or classical works of literature and in digital messages of modern Internet communication. Accordingly, it should be noted that despite its significant benefits, AI changes the fundamental basis of human communication and cultural exchange.

Research methodology. The following methods were used in the study: theoretical analysis of scientific sources on the research topic, systematization, classification, comparison, cultural, semiotic and semantic analysis, generalization of the analysed data, and experiment.

Novelty. The novelty of the research includes the clarification of influence and a significant impact of AI tools and communication innovations in the Internet age on the course of socio-cultural processes.

The practical significance. The obtained result makes it possible to understand that textual creation contributes to the preservation of collective memory, as written texts (e.g., letters, works of art) convey the experience of previous generations to descendants and reveal elements of the cultural context of a particular era. When AI takes over this process, this connection with cultural heritage becomes mechanical, deprived of individual memory, which can devalue the importance of texts in transmitting cultural identity, and thus negatively affect the mechanisms of socio-cultural heritage and the formation of collective memory.

Key words: communication, Internet communication, artificial intelligence, AI technologies, ChatGPT, digital messaging, online communication, cultural codes, cultural heritage.

Надійшла до редакції 23.11.2024 р.

УДК 008:27-1-526.62:7.04

ДЕМОКРАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРІЇ ІКОНИ

Тіна Мосякіна – аспірантка кафедри культурології,

спеціальність 034 «Культурологія»,

Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-4727-8099>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.888>

t.mosiakina@ukma.edu.ua

Статтю присвячено виявленню впливу теорії ікони на філософську думку щодо цінності кожної особистості та прав людини, що є визначальною для європейської цивілізації. Окреслюються основні складові теорії ікони: статична та динамічна, що розгортають проблематику образу і подоби в православному вченні. Виокремлюється зв'язок статичної та динамічної складових із кенозисом та теозисом відповідно. Аналізується вплив теорії ікони на персоналізм та сучасні демократичні цінності європейської цивілізації.

Ключові слова. Ікона, релігія, культура, іконографія, іконологія, християнська антропологія, теологія, культурний вимір, міждисциплінарність, культурні проблеми

Постановка проблеми. Виклики демократії сьогодення ставлять питання гостро та змушують шукати все нові підвалини та корені специфічно європейського розуміння світу, місця людини у ньому та суспільних відносин. Уся складність концептів та визначень, пов'язаних із людською гідністю та правами людини, розкривається калейдоскопом саме через християнське віровчення.

У православній ойкумені ж визначальним ядром християнської практики є вшанування ікон. Вшанування образів Христа, Богородиці, святих, сцен з Євангелія, Старого та Нового Завіту є відданням шани першообразу, тобто Живому Богові.

Із ранньохристиянських часів образ не лише ставав «книгою для неписьменних» за словами І. Дамаскина, але й мав той визначальний вплив на світосприйняття, що допомагав віруючому вірити цілісно, усією істотою, а не лише обмежено-розумово, виконуючи зокрема й катарсичну функцію [7; 4]. Остаточне оформлення розвинутої теорії ікони відбулося у VIII ст. після численних іконічних суперечок. У подальшому вплив на мистецьку, мистецтвознавчу та філософську думку теорії ікони є малодослідженим та потребує вивчення.

Аналіз останніх досліджень. Теорію ікони досліджувало чимало богословів та філософів. Зокрема, найвизначнішими здобутками останніх десятиліть можна вважати розвідки Х. Яннараса у книзі «Особистість та Ерос», де він визначає зв'язок між еротичним та іконічним; статтю Г. Померанца «Іконологічне мислення як система та діалог семіотичних систем», де розглядається специфічна іконологічна мова, а також іконічне як художній ідеал поведінки, що заторкує зрозумілу усім естетичну сторону буття.

Помітним внеском у дослідження теорії ікони є монографія В. Лепахіна «Ікона та іконічне», де автор прослідковує витоки походження ікони, складну систему теоретичних побудов, вплив іконічної думки на філософські відкриття часів кристалізації християнських догматів. Особливим, новаторським внеском відрізняється теорія ікони католицького філософа та богослова Жана-Люка Маріона у роботі «Ідол та дистанція». Вдало виводячи струнку теорії відмінності між іконою та ідолом, автор визначає зв'язок із руйнацією ідола Бога, тобто усталеного образу та іконічного як постійною відритістю до нового, до суб'єкта, а не об'єкта людсько-божественних стосунків. Іконічне та нескінченне схожим чином

постають у і творі православного богослова Девіда-Бентлі Гарта «Краса нескінченного»: іконічне тим і специфічне, що відсилає до нескінченного, тобто до першообразу Бога.

Проблему зв'язку демократії та православ'я ж вивчали П. Калаїцидіс у праці «Ортодоксія та політична теологія», а також А. Папаніколау в «Містичне як політичне [19]. Демократія та не радикальна ортодоксія», де критикуються консервативні елементи святоотцівської спадщини та пропонується новий погляд і переосмислення фкномену демократії у православ'ї.

Ідеї образу, подоби та першообразу мали малопомітний підспудний вплив на ідеї поваги до людини та до її унікальності та особливості. Саме оприявлення такого впливу і є *метою даного дослідження*, аби можна було побачити, що образ Божий є незнищеним у кожній людині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Демократичні цінності безпосередньо пов'язані з цінностями людського життя та прав людини, що мають свої витoki із стосунків людини та того сакрального полюсу, який є неунікним для повноцінного життя. Первинність стосунків та їх вищої тринітарної моделі є визначальною: Бог існує як подія єдності та любові. Проектуючи тринітарні стосунки Трійці на людський вимір можемо знайти відповідь, що ж таке бути людиною (християнський персоналізм) та як забезпечити людський стосунок до людського (зв'язок персоналізму із спільнотою) [19; 99]. Ситуації підміни та виродження православної теології у авторитарні версії релігійного як політичного Калаїцидіс порівнює з такими стосунками, де Бог є «сацистичним батьком» за Фройдом. Тут теологія втрачає свій специфічний парадоксальний характер та регресує до «релігійних» авторитарних моделей [17; 36-37].

Найбільш розповсюдженим перекладом слова «ікона» з грецької є «образ». Уперше дане слово можемо знайти у Книзі Буття [1, 39]: «І сотворив Бог людину на свій образ; на Божий образ сотворив її». Як образ зображений та скінченний відсилає до першообразу нескінченного та незображуваного, так і людина як образ Божий відсилає нас до свого першообразу – незображуваного Бога. Але тринітарність є не лише у лицях Святої Трійці, а й тут, адже наявний посередник – Христос. Апостол Павло називає самого Христа, дослівно: «ікона Бога Живого»: «Він є образ Бога невидимого, народжений перше усякої тварі» [Кол. 1:15].

Найранніші з відомих ікон мають своє походження ще з Римських катакомб. Наївні та щирі, вони починають вікову традицію зображення Христа та святих. Останніх починають зображати на стінах храмів аби яскраве нагадування про події та основних діючих осіб Святого Письма допомагало віруючим молитися та долучатися до вищої, надземної реальності.

Мистецтво іконопису розквітає та досягає свого акме вже після періоду запеклих суперечок. Попри аргументи іконоборців, а може й завдяки їм, іконошанувальникам вдалося довести правомірність використання зображень і деякі з їх контраргументів стали у нагоді й сьогодні. Величні мозаїки Софії, фрески печерних церков та згодом розвій української домашньої ікони, – усім цим різноманіттям завдячуємо старанній праці прихильників сакральних зображень.

Поступово трансформуючись та удосконалюючись, ікони стають витонченими творами мистецтва, де нас вражає основне – лик. Що таке лик, що таке обличчя? Саме обличчя, його пронизливий погляд та риси є тим визначальним, що відрізняє ікону від творів світського живопису. Водночас, саме обличчя є тим, що для нас, як глядачів, визначає людину, специфічно людське. Адже бачимо настрої, спектр емоцій та станів, тонкі переходи у людських почуттях завдяки обличчю.

Відомий богослов ХХ століття о. П. Флоренський вважав саме іконописне обличчя тим явищем, що відкриває двері у духовну реальність. Крім того, він висвітлює те фундаментально християнське переконання, що формувалось століттями: є статична частина – образ Божий, що дана нам від народження та є онтологічною, а є динамічна – подоба Божа як уподібнення Христу, яке триває усе життя [15; 53].

Саме перша, статична частина феномену ікони відкриває нам те, що неможливо відняти у людини у будь-яких обставинах – її первозданий образ, який вона невіддільно носить у собі, її гідність та поєднаність з Богом. Така напередзадана риса показує те, що не залежить від самої людини та її старань, чисту благодать – можливість бути народженим та мати стосунки з Богом, бути прощеним/прощеною та бути співучасником Божої таємниці. Динамічна ж частина показує важливість етичного удосконалення протягом усього життя. Проте й тут милість Бога не покидає людину. Вона не має справлятися сама та бути покинутою напризволяще – необхідно слідувати за Христом.

Догмат Боговоплощення, незлитне поєднання божественної та людської природ у Христі, показують нам при цьому ту необхідну дистанцію. Бог є великим Іншим, Творцем сотвореного Всесвіту, а не творінням. За Його образом можемо бачити й маленького Іншого – такого ж непізнаного та незвідного – свого ближнього. Як існує таїна божества, так кожна людина завжди залишає у собі обрій непізнаного для нас.

Таким чином, християнська теорія ікони показує, що будь-яка людська істота є цінною в очах Божих та саме її існування як Іншого вимагає від нас етичних вчинків. Саме етичне ставлення до людини вимагає від нас Інший у своїй незвідній сутності [10; 102]. Розглядаючи теорію ікони,

бачимо, що Левінасівський переніс акцент із «я» на «Іншого» вже помітний у християнському естетичному [13; 50]. Ікона, за однією з теорій, з численних перспектив має й обернену перспективу та створює ілюзію не горизонту, що йде вдаль, а позачасової реальності, яка тримає у фокусі глядача як точку, у якій все сходиться. Таким чином, ікона акцентує свою увагу саме на глядачеві, а не на собі самій, на Іншому, який стає вплетеним у простір ікони [15].

Ікона ж як мистецький твір, у свою чергу, завжди Інша, адже показує іншу, вищу реальність, яка насправді недоступна безпосередньому спогляданню, а вимагає трирівневого сприйняття на кшталт іконологічної теорії Панофського, адже внутрішнє значення ікони вимагає як знання відповідної традиції та Письма, так і синтетичної інтуїції-«схоплення». Якщо фактичне значення можна одразу зчитати із ікони, то з експресивним значенням важче, адже порівняно з класичним живописом, що вправляється у відтінках емоційних значень, ікона згідно канону як відображення надчуттєвої реальності може передавати такі обмежені емоційні стани як замилювання, ніжність, скорбота, страждання та умиротворення. Умовне іконографічне значення та *invenzioni* вимагає знання Святого Письма та уважного розглядання. Внутрішній ж зміст чи «символічні значення», тобто іконологія, вимагають синтезу [11; 31-42].

Також ікона показує й зовсім Інше у тому сенсі, що образи святих та Христа неминуче відрізняються від того, що було насправді. Ця нетотожність образу та прототипу найяскравіше сформульована у працях Григорія Ніського та Іоана Дамаскина [5; 79], [2; 52]. Така апіорна установка вимагає не порожньої фантазії, а смиренного визнання, що реальність була необхідно іншою, ніж зображення. Молитва при цьому неunikно стає зверненою до першообразу, оминаючи другорядне та неважливе.

Окрім того, на статичній складовій теорії ікони наголошує й основний аргумент іконошанувальників, завдяки якому ікона й має своє існування сьогодні, – а саме, як ми вже зазначали, аргумент Воплочення Христа. Незлитне та нероздільне поєднання людської та божественної природи є тим, що глибоко вражає та змушує світогляд перевернутись та стати людині на етичний шлях слідування за Христом.

Тож розглянемо спершу аргументи іконокласців, аби зрозуміти як вони сприяли кристалізації християнської думки. На думку В. Лєпахіна, численні аргументи ікоборців можна розгрупувати на три основні категорії [6; 23]. Перша з них базується на заповіді Мойсея «Не сотвори собі кумира та ніякого зображення...» (Вих. 20:4). Це стосувалося не лише зображень ідолів чи божків; ікоборці перенесли цей принцип на усі зображення взагалі, абсолютизували його. Друга ж пов'язана з уривком з Нового Заповіту: «Ніхто й ніколи Бога не бачив» (Ів. 1:18), що призводить до переконання у принциповій неможливості зображення Бога. Третя група аргументів має свої корені у поновленні христологічної полеміки про дві природи у Христі. Зображення Христа розглядалося як неможливе, оскільки є й неможливим зображення двох природ у злитості. Ікона стає нібито втіленням монофізитської ересі, де людська природа поглинається божественною [6; 25].

Поза сумнівом, деякі зі звинувачень є слушними, оскільки венерація та ідолопоклонство у ті часи були поширеним явищем, коли іконам приписувалися магічні сили. По суті маємо дві крайні позиції маятника: гностичний дуалізм та пантеїстичне бачення (граничний трансцендентизм та космологічна редукція). Обидві з них не мають нічого спільного з православним світоглядом та іконологічним мисленням відповідно. І основною відмінністю тут буде те, що обидва з цих типів мислення не базуються на іконічному ставленні до світу, людини, іншого та Іншого.

Головним ж аргументом іконошанувальників є аргумент Боговоплочення. Величний та всезнаючий Бог кенотично приймає на себе людську подобу. Саме такий парадокс зведення абсолюту та всемогутності у простір ясел є центральною лінією кенотичного аргументу як небаченої тендітності. Іконологічне мислення бере за основу аргумент не знання чи влади над знанням, а аргумент Воплочення як граничної крихкості, як тілесної присутності. Тут і аргумент розп'яття та спокутної жертви постає аргументом надлюдської краси, де надлюдське має свої корені не у ніцшеанському сенсі, а у сенсі над- як поступання, жертвності, граничне умаління тут є не «применшенням» у звичайному сенсі, а проявом найвищої божественності, адже саме у поступанні, прощенні та дарі вона і проявляється. Такий дар є наперед несиметричним у ставленні до людини та не може бути перевершеним з її боку [8; 6, 10].

Завдяки тому, що Бог добровільно, за взаємної згоди стає людиною і стає можливим зображення Його на полотні чи стінах храму (головний христологічний аргумент). Іконологія в цілому стає одночасно гімном Творцю та творінню: адже усе створене є прекрасним, до чого доторкнулась рука Господа, а отже потребує свого захисту та нашої турботи. Це дає нам гуманістичний потенціал та звернення обличчям до людини.

Зокрема, сучасний документ «За життя світу» (соціальне вчення Святої Православної Церкви) є виразником такого людиноцентричного підходу [18]. Документ цитує митрополита Каліста, а також святу Марію Паризьку: «Наша віра в Троїчного Бога, в Бога соціальних взаємин і єдиної любові, зобов'язує нас протистояти всім формам експлуатації, несправедливості та дискримінації. У нашій боротьбі за права людини ми діємо в ім'я Трійці», «Якщо в центрі церковного життя стоїть ця жертвна, самозречена любов Євхаристії, то де її межі, де периферія цього центру? У цьому сенсі можна казати про все християнство як про вічно здійснювану позахрамову літургію ... весь світ в цьому сенсі – єдиний престол єдиного храму» [3].

Також, порівняно з документом «Основи соціальної концепції російської православної церкви», «За життя світу» містить таку концепцію людської персони, що не спекулює теоретичним чи містичним рівнем, а виявляється через конкретні ситуації, що спіткають людського індивіда у соціумі. Натомість, головна ідея щодо людини цього документу сконцентрована навколо так званих «християнських цінностей», що мають насаджуватися за допомогою держави. Права людини та свобода розглядаються як небезпечні та двозначні [18].

Статична складова теорії ікони звертає нашу увагу на те, що образ Божий напередзаданий у кожній людській істоті та можливість «вглядування» в Іншого вже закладена в нас за допомогою погляду на іконі. Водночас, слідування за Христом та етичне удосконалення усе більше можуть наближати людину до того стану-процесу, який можна назвати «обожнення». Тут на допомогу приходить вже поняття «теозису». Загалом він розглядається як шлях у душі та істині від людини тварної до людини преображеної [1; 38]. Він можливий при цьому парадоксально лише по благодаті, а не по сукупності зусиль людини. Теозис можливий як трансцендування та поступове видозмінення людської природи на довгому шляху стягання благодаті [12; 45]. При цьому, за словами архимандрита Софронія Сахарова, людина за допомогою благодаті має досягати своєї мети – Христа. Тут Він є і шляхом, і кінцевої ціллю паломництва довжиною в життя [14; 103].

Що саме розуміється під етичним шляхом самовдосконалення та слідування за Христом? Як тоді є виправданими такі етичні зусилля, якщо обожнення все рівно відбувається по благодаті? Тут на допомогу також приходить теорія ікони. Саме використовуючи поняття образу Д. Бонхьоффер описує універсально-християнський етичний шлях: «Етика – це смілива рішучість говорити про те, як образ Ісуса Христа втілюється в нашому світі, говорити не абстрактно і казуїстично, не догматично і не суто спекулятивно» [16; 43]. Образ Христа тут застосовується, як сказав би Г. Померанц, як етичний ідеал поведінки, те, за чим потрібно слідувати. Є також й «втілення» цього образу у світі як світі соціальної та етичної справедливості. Отже, має «другий кенозис»: як Христос воплотився та став людиною, так і ми маємо втілити Його образ у нашому світі своїми вчинками. Бачимо також людиноцентричну зверненість не до абстрактних побудов, а до досвіду життя людини. Такі етичні зусилля стають виправданими, адже допомагають людині у пізнанні Бога та його істин непомітним шляхом: служачи та допомагаючи ближньому ми стаємо ближчими до Бога нібито порівняно з аскетичними зусиллями без-цільно.

Центральною є також тема стосунків Бога та людини, адже етичне самовдосконалення неможливе поза цими індивідуальними, глибоко саморефлексивними стосунками. Такий наголос на персоналізмі дарує нам митрополит Іоанн Зізіулас у своїй праці «Особистість та буття». Він виводить витоки онтологічної концепції особистості із Тринітарного догмату.

Результатом напружених тринітарних пошуків стає ототожнення іпостасі з особистістю. Богословам тих часів вдалося дати онтологічне значення кожній з осіб Святої Трійці, при цьому зберігши абсолютно онтологічну трансцендентність Бога цьому світу. На відміну від пошуків грецької думки, особистість є не додатком до буття, а сама основа буття є особистістю. Найбільший внесок зробили три Великі Каппадокійці: Василій Великий, Григорій Богослов та Григорій Ніський. Вони перевертають грецьку онтологію та змальовують основу Бога укоріненою в особистості, а не, власне, у сутності, тому що причиною буття Бога є не єдина сутність, а іпостась – особистість Отця, який і є причиною народження Сина та сходження Духа [4], [8; 49-50].

Динамічна частина теорії ікони допомагає нам зрозуміти, що обожнення або ж «уподібнення» це «розшищення» в собі образу Божого, того, що вже є шляхом самотрансцендування [9; 67].

Висновок. Таким чином можна побачити що ікона завжди викликала міцні суперечки та глибокі роздуми як у іконокласів, так і у іконодулів. Останні завдяки полемічним суперечкам змогли визначити, мабуть, найпарадоксальніший догмат Боговоплощення як засадничий для християнського сприйняття. Крихкість та вразливість тілесного існування стають важливішими за запаси знання чи влади.

Отже, ікона як релігійний феномен, та її аргументація дали витоки формуванню засадничих цінностей європейського християнського світорозуміння. Окрім того, можемо

побачити зв'язок між статичною та динамічною частинами теорії ікони за П. Флоренським та кенозисом, теозисом відповідно. Образ Божий є наперед даним у кожній людині, оскільки сам Бог воплотився та зміг прийняти людську подобу як достойну. Аргумент Боготілення та кенозис Бога, зокрема, дали поштовх для нашого розуміння втілення істини та можливості зображення незображуваного.

Обожнення ж можливе як шлях слідування за Христом. Теозис та обожнення дали можливість розглядати шлях етичного самовдосконалення як невідривного у зв'язку з Богоспількуванням. Обидві частини теорії ікони закликають нас до етичного відношення до Іншого як унікального та незвідного у своїй складності. Теорія образу, її статична та динамічна частини, обидві свідчать про ідеали поваги до особистості та прав людини, уваги до кожної людської особи як неповторної.

Список використаної літератури

1. Голишева В. Ідея теозиса в християнській антропології. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2013. Т. 1. С. 38-43.
2. Головей В. Синтез богословського вчення про ікону у творах преподобного Іоана Дамаскина. *Волинський Благовісник: богословсько-історичний наук. журн. Волинської православної богословської акад.* Луцьк : Вид-во ЕІΚΩΝ, 2020. № 8. С. 49–62.
3. «За життя світу» – соціальне вчення Святої Православної Церкви. Пер. Д. Морозової та Л. Лозової, 2020. Доступно за адресою: «За життя світу» – соціальне вчення Святої Православної Церкви – Православний духовний центр апостола Івана Богослова (orthodox.in.ua) (дата звернення 07.10.2024).
4. Зизиулас І. Личность и бытие. *Начало*. 1997. № 6. Доступно за адресою: Митр. Иоанн (Зизиулас) Личность и бытие – Слово Богослова (teolog.info) (дата звернення 07.10.2024).
5. Квасюк Л. В. *Теорія образу в працях християнських богословів*. Наук. зап. Т. І. Острог : «Острозька академія», 1997. С. 79-80.
6. Лепахин В. Ікона та іконічність. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
7. Мартиненко Л. Б. Іконографічна символіка в працях П.О. Флоренського. *Політологія, філософія, соціологія: контури міждисциплінарного перетину: Матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф.* (Одеса, 15-16 жовт., 2015 р.). Одеса : Нац. ун-т «Одеська юридична академія», 2015. С. 70-73.
8. Мосякіна Т. В. Поняття кенозису у формування іконологічного мислення, 2020. Доступно за адресою: content (ukma.edu.ua) (дата звернення 07.10.2024).
9. Мосякіна Т. В. Теорія ікони Христоса Яннараса. *Наук. зап. НаУ «КМА». Історія і теорія культури*. 2021. Т. 4. С. 64–69.
10. Мулярчук Є. І. Покликання та етична відповідальність людини: звертаючись до теми Іншого у філософії Левінаса. *Вісник ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*, 2019. Т. 1. № 52. С. 100-111.
11. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. Санкт-Петербург, «Азбука-классика», 2009. 432 с.
12. Петрова І. Християнська духовність: поняття, природа та зміст. *Українське релігієзнавство*, 1999. Вип. 11. С. 43–50.
13. Речич Л. Л. Еманюель Левінас та його Інший. *Наук. зап. НаУ «КМА»*. 2016. Т. 180. Філософія та релігієзнавство. С. 50-55.
14. Сидорак А. М. Христологічний вимір богопізнання в богослов'ї Софронія Сахарова. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 2021. С. 103-107.
15. Флоренський П. А. Іконостас. Київ : Мистецтво, 1995. 254 с.
16. Шевченко С. Л. Екзистенціальні витоки «безрелігійного християнства» Д. Бонхьоффера. *Актуальні проблеми духовності: зб. наук. пр.* / Ред.: Я.В. Шрамко Вип. 12. Кривий Ріг, 2011. С. 39–48.
17. Kalaitzidis P. Orthodoxy & Political theology. World Council of Churches Publications, 2012. 152 p.
18. Lozova L. Between and Beyond Moscow and Constantinople : Modern Orthodox Social Ethics in the Icons That Speak of the War in Ukraine Today. *Canadian Slavonic Papers, Winter 2025*. Forthcoming.
19. Papanikolaou A. The Mystical as Political. Democracy and Non-Radical Orthodoxy. University of Notre Dame Press, 2006. 239 p.

References

1. Holysheva V. Ideia teozysa v khrystyianskii antropologii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. T. 1, 2013. P. 38-43.
2. Holovei V. Syntez bohoslovskoho vchennia pro ikonu u tvorakh prepodobnoho Ioana Damaskyna. *Volynskiy Blahovisnyk: bohoslovsko-istorychnyi naukovyi zhurnal Volynskoi pravoslavnoi bohoslovskoi akademii*. Luts'k : Vydavnytstvo EIKON, 2020. № 8. P. 49–62.
3. «Za zhyttia svitu» – sotsialne vchennia Sviatoi Pravoslavnoi Tserkvy. Per. D. Morozovoi ta L. Lozovoi, 2020. Dostupno za adresoiu: «Za zh yttia svitu» – sotsialne vchennia Sviatoi Pravoslavnoi Tserkvy – Pravoslavnyi dukhovnyi tsentr apostola Ivana Bohoslova (orthodox.in.ua) (data zvernennia 07.10.2024).

4. Zyzyulas Y. Lychnost y bytye. Nachalo. 1997. № 6. Dostupno za adresoiu: Mytr. Yoann (Zyzyulas) Lychnost y bytye – Slovo Bohoslova (teolog.info) (data zvernennia 07.10.2024).
5. Kvasiuk L. V. Teoriia obrazu v pratsiakh khrystyianskykh bohosloviv. Naukovi zapysky, T. I., Ostrozka Akademiia, 1997. P. 79-80.
6. Lepakhyn V. Ikona ta ikonichnist. Lviv : Svichado, 2001. 288 s.
7. Martynenko L.B. Ikonohrafichna symbolika v pratsiakh P.O. Florenskoho. Politolohiia, filosofiia, sotsiolohiia: kontury mizhdystsyplinarnoho peretynu: Materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Odesa, 15-16 zhovtnia 2015 roku). Odesa : Natsionalnyi universytet «Odeska yurydychna akademiia», 2015. S. 70-73.
8. Mosiakina T. V. Poniattia kenozysu u formuvannia ikonolohichnoho myslennia. 2020. Dostupno za adresoiu: content (ukma.edu.ua) (data zvernennia 07.10.2024).
9. Mosiakina T.V. Teoriia ikony Khrystosa Yannarasa. *Naukovi zapysky NaU «KMA. Istoriia i teoriia kultury»*, 2021. T. 4. S. 64–69.
10. Muliarchuk Ye.I. Poklykannia ta etychna vidpovidalnist liudyny: zvertaiuchys do temy Inshoho u filosofii Levinasa. *Visnyk KhNPU imeni H.S. Skovorody*. Tom 1, № 52, 2019. S. 100-111.
11. Panofskyi Э. Этюды по иконологии: Humanysticheskye темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н.Н. Лебедевой, Н.А. Осмынскои. Санкт-Петербург, «Азбука-классика», 2009. 432 s.
12. Petrova I. Khrystyianska dukhovnist: poniattia, pryroda ta zmist. *Ukrainske Relihiieznavstvo*, T. 11, 1999. P. 43–50.
13. Rechych L.L. Emanuiel Levinas ta yoho Inshyi. *Naukovi zapysky NaUKMA*. 2016. Tom 180. Filosofiia ta relihiieznavstvo. S.50-55.
14. Sydorak A.M. Khrystolohichni vymir bohopyznannia v bohoslovi Sofroniia Sakharova. Aktualnii problemy filosofii ta sotsiolohii. S. 103-107.
15. Florenskyi P. A. Ykonostas. Kyiv : Yskusstvo, 1995. 254 s.
16. Shevchenko S.L. Ekzystentsialni vytoky «bezrelihiinoho khrystyianstva» D. Bonkhoffera. Aktualni problemy dukhovnosti: zb. nauk. prats / Red.: Ya.V.Shramko Vyp. 12. Kryvyi Rih, 2011. S. 39–48.
17. Kalaitzidis P. Orthodoxy & Political theology. World Council of Churches Publications, 2012. 152p.
18. Lozova L. Between and Beyond Moscow and Constantinople: Modern Orthodox Social Ethics in the Icons That Speak of the War in Ukraine Today. *Canadian Slavonic Papers, Winter 2025*. Forthcoming.
19. Papanikolaou A. The Mystical as Political. Democracy and Non-Radical Orthodoxy. University of Notre Dame Press, 2006. 239 p.

THE DEMOCRATIC POTENTIAL OF ICON THEORY

Mosiakina Tina – PhD Student of the Cultural Studies Department
034 «Cultural Studies» National University of «Kyiv-Mohyla Academy», Kyiv

The article is devoted to the influence of the icon theory on the philosophical thought, the value of each individual and human rights, which is decisive for European civilization. The main components of the icon theory are outlined: static and dynamic, unfolding the problems of image and likeness in the Orthodox tradition. The connection of static and dynamic components with kenosis and theosis, respectively, is highlighted. The influence of the icon theory on personalism and modern democratic values of European civilization is analyzed.

Key words: Icon, religion, culture, iconography, iconology, christian anthropology, theology, cultural dimension, interdisciplinarity, cultural issues.

UDC 008:27-1-526.62:7.04

THE DEMOCRATIC POTENTIAL OF ICON THEORY

Mosiakina Tina – PhD Student of the Cultural Studies Department
034 «Cultural Studies» National University of «Kyiv-Mohyla Academy», Kyiv

The relevance of the topic lies in the vulnerability of the democratic values of Christian European civilization, which today are subject to new challenges. The author explores one of the roots of the value of each individual and human rights: the theory of the icon. Deriving an analogy between the image of God and its prototype, we see that in Orthodox culture personalism and attention to every human creature are affirmed.

The scientific novelty is revealed in the relationship between the static and dynamic parts of icon theory and kenosis and theosis.

Among the research methodologies, philosophical analysis, phenomenology and cultural analysis are applied. They are used to determine the influence of the theory of the icon and its implications on the development of a specific personalistic Orthodox worldview.

The practical significance of the work lies in the assertion of human-centered democratic values and the finding of new sources in the Ukrainian Orthodox ecumene.

Key words: Icon, religion, culture, iconography, iconology, christian anthropology, theology, cultural dimension, interdisciplinarity, cultural issues.

Надійшла до редакції 11.11.2024 р.

PRESENTATION OF WINE CONSUMPTION CULTURE IN WESTERN EUROPEAN CINEMA

Anastasiia Barnyak – Bachelor Student, «Culture studies», Faculty of Philosophy,
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
<https://orcid.org/0009-0001-1763-5796>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.889>
barnakanastasia@gmail.com

Margarita Korobko – Candidate of Philosophical Sciences, Assistant Professor of the Ethics,
Aesthetics and Culture studies Department, Taras Shevchenko National University of Kyiv,
<https://orcid.org/0000-0003-4147-6286>
margarytakorobko@gmail.com

Background. The theme of alcohol consumption is deeply embedded in human life. Wine embodies cultural symbols, family traditions, and aspects of personal identity. Cinematic portrayals of alcohol undeniably shape individual perceptions, as film reflects societal sentiments while also shaping new realities that resonate with audiences. The way wine is romanticized or rejected in cinema can significantly impact people's attitudes toward it. This study does not advocate for abstinence or indulgence but rather uses alcohol as a lens to examine cultural phenomena, particularly within the realm of cinema.

Objective. Depiction of wine consumption culture in Western European cinema.

Methods. A systematic approach was employed to address the issue comprehensively. A systemic-functional method was applied to classify cinematic symbols of wine depiction based on the structure of Ortega y Gasset, highlighting common and distinctive features. Additionally, semiotic, comparative, axiological methods, and content analysis were used.

Results. Cinema, as a multifaceted medium, mirrors societal realities and shapes alternative ones. Its symbolic power transforms ordinary practices, such as wine consumption, into potent cultural and narrative tools. Wine, a universal symbol of luxury, pleasure, and social status, serves as both a plot device and a character in global cinema, reflecting attitudes toward alcohol across eras. Drawing from J. Ortega y Gasset's analysis of wine-themed art, wine's cinematic symbolism oscillates between human unity with nature, divine celebration, and moral degradation. European cinema often portrays wine with reverence, especially in French and Italian films, which link it to familial ties, heritage, and passion for craftsmanship. Wine's dual nature – symbolizing joy and disillusionment – makes it a compelling cinematic element. From fostering unity in idyllic settings to catalyzing conflicts and exposing existential truths, wine remains a reflection of human culture. Cinema, through its depictions of wine, not only captures but influences societal perceptions, offering a profound commentary on humanity's relationship with tradition, luxury, and morality.

Conclusions. Wine in Western European cinema symbolizes familial continuity, luxury, and celebration, serving as both a narrative tool and cultural commentary. Films romanticize wine's natural purity, explore its connection to human relationships, and highlight societal attitudes. Occasionally, wine represents moral decline, reflecting broader challenges and dilemmas within culture and human nature.

Key words: Cinema, symbolism in film, wine, culture, alcohol.

Relevance of the Research Topic. The theme of alcohol consumption is ubiquitous in human life. Wine carries cultural codes, familial practices, and reflects a person's character. Undoubtedly, cinematic depictions of alcohol influence individuals. Cinema mirrors societal moods and has the power to both replicate and create new realities that affect audiences. The romanticization or aversion to wine in cinema can directly influence people's attitudes toward it. This study is neither a promotion of temperance nor excessive alcohol consumption but serves as a tool for exploring various phenomena in culture, particularly in cinema.

State of Scientific Research on the Topic. In Ukrainian scientific discourse, this topic remains underexplored, although the culture of wine consumption and cinema's influence on society have significant scientific bases. This work utilizes studies such as «The Culture of Attractions and Resistance» by T. Liutyi (2020) and «Three Pictures of Wine» by J. Ortega y Gasset (2004). The intersection of cinema and wine is present in foreign research, particularly focusing on French, Italian, and numerous American cinematographies. Among these is «Representations of Drinking and Alcoholism in French Cinema» by F. Steudler (1987). The role of cultural practices in alcohol consumption is analyzed in the work of Finnish author A. Turunen (2019). Representations of social practices of alcohol consumption in Ukrainian cinema are examined in the article by A. Tormakhova and D. Tovmash (2024). Empirical material, specifically the authors' analysis of films mentioned in the study, played a major role in the research.

Object of Study. Depiction of wine consumption culture in Western European cinema.

Subject of Study. The symbolism of wine and winemaking in Western European cinema and its influence on societal attitudes through media narratives.

Purpose of the Study. To reveal the specifics of depicting wine and winemaking in cinema and determine its impacts on modern society.

Research Methods. A systematic approach was employed to address the issue comprehensively. A

systemic-functional method was applied to classify cinematic symbols of wine depiction based on the structure of Ortega y Gasset, highlighting common and distinctive features. Additionally, semiotic, comparative, axiological methods, and content analysis were used.

Main Content Presentation. Cinema possesses multiple levels of demonstration and influence and plays a significant role in modern human life. Symbols used in cinema can reflect societal life or independently create new meanings that impact viewers. Cinema creates alternative realities – worlds where people would like to be – or conversely, depict frightening scenarios of future events, allowing us to avoid them in the real world.

Simulation in cinema casts doubt on reality – it can be challenging to distinguish truth from falsehood, blatant farce from a mirror reflection. In cinema, nothing exists on its own; everything always means something more. This limitless symbolic backdrop allows ordinary daily practices to transform into signs and symbols, thus shaping the characteristics of the heroes and the events that occur or will occur. For example, cinema uses the act of consuming food and beverages as such an instrument. It is often said that the products and drinks a character consumes reflect their persona and often predict subsequent events in the film.

Wine is a symbol of luxury, pleasure, and social status, deeply rooted in the cultures of different peoples worldwide. Its consumption nuances are inevitably reflected in cinema, serving both as a critical plot element and as visual imagery and symbolism. Cinema, as an art form depicting reality, frequently uses wine to express characters' personalities, emotions, social status, and inner world. Moreover, it reflects the societal attitude toward alcohol during different eras.

J. Ortega y Gasset, in his cultural study «Three Pictures of Wine», compares paintings themed around wine in various epochs. He identifies three stages symbolizing the gradual degradation of human morality, illustrated by three paintings: Titian's «The Bacchanal of the Andrians», Poussin's «Bacchanal before a Statue of Pan», and Velázquez's «The Drinkers» («The Triumph of Bacchus»). These works share one theme, presenting three different interpretations of the tragicomic theme of wine.

J. Ortega y Gasset states that wine is a cosmic problem involving the formation of the world, its representation, and our interaction with it. «Previously, humanity faced a living and indivisible cosmos. The fundamental division separating the world into material and spiritual spheres did not exist. Wherever one looked, one saw the actions of creative and destructive forces. A stream of water was not perceived as mere droplets flowing one after another, but as a specific way of life of water deities. Day was an existence called upon to scatter light, while night was a force that revived and returned the dead to life» (Ortega y Gasset, 2004). Thus, wine became a mysterious force for people, granting relaxation and a form of blessing. It allowed people to dance, rejoice, swirl in celebration, and praise the gods.

Titian's «Bacchanal» represents the most optimistic stage of human unity with nature through wine: «Men and women chose this beautiful corner of the universe to enjoy life: they are people who drink, laugh, talk, dance, exchange caresses, or sleep. All biological functions are worthy and equal here... they represent a moment when the boundary between humans, animals, and gods is lost» (Ortega y Gasset, 2004).

Poussin's «Bacchanal» no longer portrays humans in their spiritual naturalness. Now, it depicts gods holding wine, emphasizing their right to eternity: «By the time Poussin painted his work, the Renaissance era had passed, much like the bacchanal itself. He lived in an age following Titian's revelry – an age of boredom and profound disillusionment. The optimistic promises of the Renaissance were unfulfilled. Life remained arduous and unpoetic... Beauty and happiness are attributes of gods, not humans, asserts Poussin» (Ortega y Gasset, 2004).

The third painting in Ortega y Gasset's sequence, Velázquez's «The Drinkers», depicts the most pessimistic and closest stage to modernity: «Velázquez, instead, gathered the dregs of urban life – vagrants and idlers, dirty, sly, and lazy – almost mocking the gods. He places a hefty, unhealthy-looking lad among the vineyard, crowning him with a few grape leaves. This is Bacchus. Others he places around a stone barrel, urging them to drink until their eyes pop out and their mouths twist into idiotic smiles. And that's it. The bacchanal turns into drunkenness. Bacchus is a mystification. Only what can be seen or touched exists. The gods are gone» (Ortega y Gasset, 2004).

Velázquez thus cleared the way for our era, an administrative age devoid of gods, one that no longer speaks of Dionysus but of alcoholism.

However, the aesthetic power of wine could not be entirely dismantled in the secular era, as such a potent cultural phenomenon is difficult to eradicate. It is frightening to imagine a society that forgets its roots; perhaps such a lineage would no longer remain human.

Adopting J. Ortega y Gasset's framework, the same problem can be observed in cinema. The culture of alcohol consumption, issues of alcoholism, and the representation of winemaking as sophistication are enduring themes in film. Cinema skillfully makes alcohol, if not the main character, then an important one in almost every production. Societal changes in attitudes toward alcohol are most clearly reflected in cinema today. Moreover, unlike Ortega's sequential stages, the depiction of wine as a symbol in cinema is extraordinarily chaotic. «The anthropology of daily life is unthinkable without the anthropology of cinema», writes Edgar Morin (Morin, 1994; 47).

F. Steudler, who researched issues related to drunkenness and alcoholism for several years, wrote that it is time for a large-scale study on how society visualizes the slide toward alcoholism using one of the primary mass media forms. Cinema not only reflects and expresses but also influences societal trends. (Steudler, 1987; 45)

T. Liutyi describes the phenomenon of ostentatious luxury. Wine has always been an attribute of wealth, unless associated with the evil of drunkenness, as depicted by Velázquez. Wealth attributes include well-aged, expensive wine: «...This results in the phenomenon of so-called demonstrative consumption. Many men and women, receiving enormous incomes from their households, begin to consume more goods and services, fostering a growing desire for prestige and emphasizing their social status. Initially, this is observed in specific ways: the arrangement of spaces for servants, food consumption, buying expensive clothing, or decorating homes. These practices extend to the consumption of costly alcoholic beverages and narcotics, as well as the maintenance of animals unnecessary for production purposes: cats, dogs, ornamental birds, and racehorses. In this way, the leisure class enthusiastically showcases life's advantages and opulence. At the same time, valuable items also acquire traits of respectability. To navigate the subtleties of all this consumer goods, one must cultivate a specific taste and learn to recognize things that symbolize wealth» (Liutyi, 2020; 296).

In general, any practice, whether positive or negative, is turned into art by cinema, aestheticizing it. Winemaking, in particular, is an extremely rich and colorful topic for plots and imagery in cinema.

In global cinema, wine most often serves as an attribute of ostentatious luxury, signifying the prestige and respectability of a character. However, in Western European cinema, particularly in French and Italian films, wine frequently becomes a backdrop against which human fates and family relationships unfold. Reverence and love for wine and winemaking are often depicted. This connection with the land and the winemaking process imbues cinema from these regions with a tender and touching quality when wine is portrayed.

For example, in the Italian film «*The Taming of the Scoundrel*» (*Il Bisbetico Domato*, 1980), we see Titian's representation in the consumption of wine. Here, wine and winemaking symbolize untamed beauty, free and strong, opposing the power of machines. In one of the film's opening scenes, the protagonist Elia competes with a grape press for juicing. The man dances and enjoys himself, ultimately triumphing, embodying nature's untouched beauty. Elia's complexity lies in his complete fusion with nature – he respects its integrity, condemns hunting, and adores animals. «You can reason with animals, unlike people», Elia says. He is proud and straightforward, uncomprehending of manipulation or veiled human emotions. He is as simple and honest as nature itself. The film vividly elevates wine to a divine level, with the protagonist embodying its spirit. He is afraid of experiencing human emotions, does not seek love, though eventually, emotions prevail. This movie is about the unification of culture and nature, humanity and divinity, and although the title hints at «taming», the protagonist remains a force of nature willing to reconcile with humanity.

In many films about winemaking, the attitude toward wine is depicted with reverence and great love.

People working in vineyards are portrayed as hardworking and deeply passionate about their craft. For instance, in the film «*A Good Year*» (2006), the protagonist's uncle calls wine «the drink of truth»: «We bottle the truth, and the taste reveals it to us». This quote conveys that winemaking and wine consumption are not mere industries but true rituals requiring a deep love for the process and a willingness to dedicate one's life to it. The film begins with a scene where the uncle teaches the young protagonist the simple truths of winemaking and the ability to accept failure. Years later, the protagonist inherits the vineyard estate. As an adult, wealthy man, the prospect of returning to winemaking initially does not appeal to him. However, upon returning to the plantations, he experiences a kind of reconnection with his roots. The film's motif emphasizes that once a person is connected to winemaking, it remains a lifelong bond, which the protagonist's transformation beautifully demonstrates.

The uninhibited spirit of Dionysian celebrations is vividly depicted in Bernardo Bertolucci's Italian film «*The Dreamers*» (2003). The plot unfolds in Paris during May 1968, against the backdrop of the European countercultural revolution, with students building barricades. A young American, Matthew, arrives in Paris and befriends siblings Isabelle and Theo. This trio of dreamers creates their own reality – world of cinema. They spend their days and nights watching films, enjoying themselves, and drinking wine.

The film contains significant erotic elements, symbolizing wine's dual nature – it encourages relaxation and indulging in bodily pleasures. The gods would not object to this, as this film aligns well with the first painting described by J. Ortega y Gasset. Humans are on par with gods, free to do whatever they wish without shame or judgment. The protagonists appear innocent, unembarrassed by nudity, and open to even taboo subjects. They resemble Adam and Eve before tasting the forbidden fruit, unaware of corruption. In this context, wine unites the physical and the spiritual, embodying sexuality intertwined with innocence.

The French film «*Champagne*»! (2022) is deeply social and, unlike the previous examples, focuses on human relationships. The events unfold in a vineyard where a group of friends and their families gather. Initially, the characters appear to have ideal relationships. However, as the story progresses, it becomes evident that perfection is an illusion. Over the course of the film, the friends learn uncomfortable truths about each other.

In this film, humans are no longer gods but flawed beings hiding secrets, half-truths, and manipulations. This clearly aligns with the second stage in J. Ortega y Gasset's classification, characterized by human imperfection, moral flaws, and the eventual hangover after indulgence. Only the gods remain perfect.

Throughout the film, winemaking serves as a constant, silent observer, present in the background of human drama. When the friends are euphoric, they drink wine and feel joy in each other's company, cherishing the vineyard, nurturing it with their attention and love. When they quarrel, they drink wine in pain and despair, finding it bitter in such moments. Ultimately, it is wine that reunites them. A sudden frost threatens the vineyard, and the group must come together to save the harvest. United by their shared adversity, the friends reconcile and drink wine once again.

However, the secrets revealed among them linger, and the wine they taste carries a bitter aftertaste of the past. The story does not reveal whether they will ever fully enjoy wine as before, but the element of unity persists. As long as the vineyards grow, human relationships have the potential to improve.

A film with a similar atmosphere and theme is the Italian-Spanish production «*Perfect Strangers*» (*Perfetti sconosciuti*, 2016). Over glasses of wine, a group of friends decides to play a game where they reveal hidden truths about one another. In this film, wine serves as a lens, bridging the visible world with hidden secrets. It acts as a passive observer while the lives of its characters unravel.

Quoting from the previously analyzed film «*A Good Year*»: «Wine is the drink of truth». This statement is vividly demonstrated in «*Perfect Strangers*». Boredom and fine wine lead to a catastrophic unraveling of human relationships and fates. This film achieved global acclaim and won numerous international awards.

The great Spanish director and master of human drama, Pedro Almodóvar, in his film «*Parallel Mothers*» (*Madres paralelas*, 2022), depicts a grand story of human lives. In one of the opening scenes, the characters share a bottle of wine while the protagonist, Janis, recounts stories about her great-grandfather, who died in World War I. Janis, like her entire community, deeply respects her ancestors. Here, wine becomes a symbol of patriotism and historical continuity, connecting family and honoring the past.

Wine initiates relationships that lead to tragic events in the film. Despite the challenges faced by the characters, wine remains a neutral element, acting as a bridge between the present and the past. It is a circumstance, a narrative catalyst. In this film, wine does not serve as a background or a constant character but symbolically appears in moments emphasizing heritage, family, and history.

Not all European cinema portrays wine in an exclusively positive light. For Luchino Visconti, wine symbolizes the dangerous and hostile bourgeois culture responsible for global conflicts. Visconti, one of the most prominent representatives of Italian neorealism, saw the pursuit of aesthetic and cultural refinement as humanity's downfall. His film «*Death in Venice*» (1971), though an adaptation of Thomas Mann's novella, is a deeply personal and candid work by Visconti.

Set in 1911, the film captures Europe in its final carefree years, already sensing the impending catastrophe. The protagonist, too, feels that his days are numbered. «*Death in Venice*» is a requiem, a mournful farewell to life and beauty. The isolation of art in a world of beautiful forms, detached from life, is revealed here as a tragedy for both the artist and humanity – a chain of suffering that only death can end.

Visconti portrays the protagonist, played by Dirk Bogarde, as someone observing life from within a protective cocoon, cautious in his movements and interactions, symptomatic of a dying culture. The refined detachment of art from reality emerges as both its greatness and its curse. Venice itself, with its magnificent palaces, is depicted as slowly and inexorably sinking into the lagoon.

The film equates death with ultimate reality, and the artist's dignity is defined by how steadfastly they face this reality. Visconti scorns those who turn away in fear, feast amidst a plague, or degrade art into mere distraction from humanity's inevitable fate.

This theme is common in art from the interwar and postwar periods, reflecting disillusionment with the rationality and cultural traditions of the time, which, despite their intentions, led to devastating wars.

Conclusions. The trends of wine consumption in Western European cinema encompass many nuances. Primarily, wine is depicted as a symbol of familial continuity, evoking peaceful evenings and celebrations. It is used as a symbolic and narrative element in films of various genres and cultural contexts. Wine becomes an integral part of storytelling, helping viewers understand the inner worlds of characters and their relationships.

Additionally, wine is often associated with luxury and celebration, setting the tone and mood of scenes. The consumption of wine in cinema serves multiple functions, acting as a daily-life element and a powerful symbolic tool. Through the structure of J. Ortega y Gasset, the societal attitude toward wine can be evaluated through the lens of cinema.

French films frequently portray wine in its natural purity, embodying ancient natural forces. French cinema romanticizes and elevates wine, imbuing it with a strong, willful spirit. Similarly, many Italian and Spanish films use wine as a narrative tool against which human dramas unfold. However, there are also

examples of wine being depicted negatively, as a sign of moral degradation or catastrophe. These depictions reflect societal challenges and moral dilemmas tied to luxury, culture, and human imperfection.

This work does not aim to provide a comprehensive analysis of the portrayal of wine consumption culture in cinema but highlights the potential of such cultural studies.

Список використаної літератури

1. Лютий Т. Культура принад і спротиву. Київ : Темпора, 2020. 576 с.
2. Ортега-і-Гасет Х. Три картини про вино. 2004. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n33texts/ortega.htm>.
3. Тормахова А. М., Товмаш Д. А. Репрезентації соціальних практик споживання алкогольних напоїв в українському кінематографі періоду незалежності. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту серія: Філософія, Культурологія, Соціологія*. Вип. 27. Вид. центр МДУ (Київ), 2024. С. 88-95. DOI 10.34079/2226-2830-2024-14-27-88-95.
4. Турунен А. Дух сп'яніння. Історія звичаїв уживання алкогольних напоїв. Київ : Ніка-Центр, 2019. 248 с.
5. Morin Edgar. *Sociologie*, Fayard (1re édition), Le Seuil, Points Essais (1994). 468 p.
6. Steudler François. Representations of drinking and alcoholism in French cinema. In: *International Sociology* 2,1, 1987. P. 45–59.

Reference

1. T. Liutyi, *The Culture of Temptation and Resistance*. Kyiv : Tempora, 2020. (in Ukrainian)
2. J. Ortega y Gasset, *Three Pictures of Wine*. 2004 URL: <http://www.ji.lviv.ua/n33texts/ortega.htm> (in Ukrainian)
3. Tormakhova A.M., Tovmash D. A. Representations of social practices of alcohol consumption in Ukrainian cinema of the period of Independence. *VISNYK MARIUPOLSKOGO DERZHAVNOGO UNIVERSYTETU SERIYA: FILOSOFIYA, KULTUROLOGIYA, SOCIOLOGIYA*. VYP. 27. Vydavnychyj tsentr MDU, 2024. P. 88-95. DOI 10.34079/2226-2830-2024-14-27-88-95. (in Ukrainian).
4. Turunen A. The spirit of intoxication. The history of drinking habits. Vydavnytstvo Anetty Antonenko; Nika-Tsentr, 2019. (in Ukrainian).
5. E. Morin, *Sociology*. Fayard, Le Seuil, Points Essais, 1994.
6. F. Steudler, *Representations of Drinking and Alcoholism in French Cinema*. *International Sociology*, 2, 1, 1987.

УДК 7.04:791.3

ПРЕЗЕНТАЦІЯ КУЛЬТУРИ СПОЖИВАННЯ ВИНА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Анастасія Барняк – здобувачка освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 034 «Культурологія», Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ

Маргарита Коробко – кандидат філософських наук,
асистент кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ

Тема вживання алкоголю глибоко вкорінена в людському житті. Вино втілює культурні символи, сімейні традиції та аспекти особистої ідентичності. Кінематографічне зображення алкоголю, безперечно, формує індивідуальне сприйняття, оскільки кіно відображає суспільні настрої, а також формує нові реалії, які резонують з аудиторією. Кіно, як багатогранний медіум, віддзеркалює суспільні реалії та формує альтернативні. Його символічна сила перетворює звичайні практики, такі як споживання вина, на потужні культурні та наративні інструменти. Вино, універсальний символ розкоші, насолоди та соціального статусу, слугує як сюжетним засобом, так і персонажем світового кінематографу, відображаючи ставлення до алкоголю в різні епохи. Спираючись на аналіз праць Х. Ортеги-і-Гассета, кінематографічний символізм вина коливається між єднанням людини з природою, божественним святом і моральною деградацією. Двоїста природа вина, що символізує радість і розчарування, робить його переконливим кінематографічним елементом. Від сприяння єдності в ідилічних ситуаціях до каталізації конфліктів і викриття екзистенціальних істин, вино залишається відображенням людської культури.

Ключові слова: кіно, символізм у кіно, вино, культура, алкоголь.

Надійшла до редакції 19.11.2024 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ****Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 004.42: [378.046.4]: [930.1]

**МОБІЛЬНІ ДОДАТКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ПРОСВІТИ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА КОРДОНОМ**

Наталія Доброєр – кандидат культурології, доцент,
Національний університет «Одеська політехніка», Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-9712-9219>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.890>
dobroer75@gmail.com

Стаття розглядає роль мобільних додатків у культурній освіті та збереженні національної ідентичності українців за кордоном. Сьогодні мобільні технології стають потужним інструментом підтримки зв'язку з культурною спадщиною та мовою. Актуальність обумовлена викликами, з якими стикаються діаспори, та необхідністю рішень для культурної адаптації. Новизна полягає у систематизації додатків і вивченні їх впливу на формування ідентичності. Експеримент у Польщі показує, що ці додатки сприяють освіті та культурному обміну. Таким чином стаття підкреслює роль мобільних додатків у збереженні культурної ідентичності українців за кордоном і пропонує рекомендації для їх розвитку.

Ключові слова: мобільні додатки, культурна освіта, національна ідентичність, діаспора, цифрові рішення.

Постановка проблеми. У сучасному світі мобільні застосунки відіграють значну роль у повсякденному житті людей, зокрема, для тих, хто проживає за кордоном. Мільйони українців, які опинилися за межами батьківщини через різні обставини – від економічної еміграції до війни, – шукають способи підтримувати зв'язок із культурними коренями, розвивати й поглиблювати знання про свою ідентичність, а також передають ці цінності новим поколінням. Саме тут мобільні застосунки виступають надзвичайно важливим інструментом: вони забезпечують доступ до української мови, літератури, традицій, історії та культури незалежно від місцезнаходження.

Завдяки розвитку технологій, мобільні застосунки надають українцям за кордоном можливість брати участь у культурному житті своєї країни, вивчати рідну мову, знайомитися з українськими книгами, медіа, культурними подіями, навіть якщо вони перебувають у країнах, де такі ресурси відсутні. Мобільні застосунки стають не лише засобом комунікації, але й потужним культурним ресурсом, що дозволяє зміцнювати ідентичність, сприяє адаптації та культурній просвіті. Вивчення і аналіз таких застосунків дозволяють побачити їхні переваги, можливості для інтеграції у життя українців за кордоном та перспективи для розвитку нових освітніх і культурних ініціатив у мобільному середовищі.

Останні дослідження та публікації. Спираючись на концепцію М. Гібернау з її праці «Ідентичність націй», національна ідентичність у даній статті представлена як багатогранний культурний феномен, що об'єднує спільноту передусім через культурні аспекти. М. Гібернау бачить націю не лише як групу людей, а як культурну спільноту, унікальність якої визначається специфічною культурою, що вирізняє її на міжнародній арені. Ця ідентичність охоплює широкий спектр складників: від мови, міфів і релігійних ритуалів до спільних традицій і священних місць. На відміну від обмеженого погляду, де культура зводиться переважно до мистецтва або емоційного сприйняття, Гібернау розглядає її як комплексний спосіб існування нації у світі, що підтримує і передає колективну спадщину та досвід через покоління [9].

Поняття національної ідентичності, яке традиційно ґрунтується на культурних і символічних ознаках спільноти, поступово трансформується під впливом цифровізації всіх сфер життя. Якщо раніше національна ідентичність проявлялася через культурні символи, традиції та мову, як зазначала Монтсеррат Гібернау у своїй праці, то зараз вона дедалі частіше формується й підтримується у цифровому просторі. Цей процес породжує нові форми ідентифікації, які віддзеркалюються у створенні так званої «цифрової особистості» – результату активної взаємодії людини з глобальним мультикультурним середовищем через цифрові платформи.

Згідно з роботою Лісовенко А., Карасені О. сучасний цифровий простір створює нові можливості для особистої ідентифікації та соціальної інтеграції, дозволяючи людям реалізувати потреби в приналежності та взаємодії у глобальному середовищі. Завдяки широкому доступу до цифрових ресурсів, особистість може зберігати ідентичність і розвивати її через участь у віртуальних спільнотах, спілкування

на онлайн-платформах та вступ до соціальних груп, які були раніше малодоступні. У цифрову добу межі між особистим і публічним просторами стають менш визначеними, що дозволяє сучасній людині бути присутньою одночасно як в онлайн-, так і в офлайн-просторах. Це розмивання кордонів між реальностями стало невід'ємною частиною повсякденного життя, оскільки онлайн-активності забезпечують людині простір для інтеграції та підтримки ідентичності [11].

Отже, цифрові платформи стають невід'ємним інструментом підтримки національної ідентичності, дозволяючи зберігати культурні цінності та надавати їм нове звучання в умовах глобалізації. Це особливо важливо для тих, хто знаходиться за межами своєї країни, адже цифрові технології можуть допомогти у збереженні зв'язку з культурним корінням та національною пам'яттю.

У монографії «Проектування віртуального освітнього простору розвитку суб'єктності дорослих в умовах післявоєнного відновлення України» під редакцією М. Смульсон автори досліджують підходи до створення віртуального навчального середовища, яке допомагає дорослим відновлювати свою суб'єктність після травматичних наслідків війни. Вони представляють концепцію розробки віртуального простору, що сприяє психологічній підтримці та самореалізації, зокрема для таких груп, як військові, студентська молодь, і дорослі, які активно користуються соціальними мережами. Монографія розглядає специфіку впровадження освітніх методик і проєктної діяльності для розвитку суб'єктності дорослих у форматі онлайн-комунікацій та групової психологічної підтримки [13].

Використання мобільних додатків у культурній освіті стає дедалі актуальнішим, особливо в контексті збереження національної ідентичності. У статті «Conceptual Model of a Mobile Application for Educational Purposes to Help Preserve the Country's Historical Heritage and Promote the Cultural Identity of the Nation» авторка Павлова розглядає можливості розробки мобільного застосунку для освітніх цілей та збереження культурної спадщини. Основна увага приділена смартфонам як доступному інструменту для передачі знань та історичної пам'яті, що може допомогти укріпити культурну ідентичність [5]. Дослідження «Mobile Game-Based Learning in Cultural Heritage Education: A Bibliometric Analysis» підкреслює зростання інтересу до освітніх мобільних ігор, які створені для підтримки культурного просвітництва й пам'яті про спадщину, та надає бібліометричний аналіз тенденцій у цій галузі [1]. Обидва дослідження підкреслюють потенціал мобільних технологій як ефективного ресурсу для підтримки культурної ідентичності та освіти.

На сьогодні вивчення мобільних застосунків у контексті культурної просвіти та збереження національної ідентичності є перспективним, але поки що недостатньо вивченим напрямом. Переважно дослідження зосереджуються на загальних аспектах використання технологій та мобільних платформ для вивчення мови, освітніх потреб або підтримки культурних зв'язків. Чимало уваги приділяється вивченню популярних мовних додатків (Duolingo, Memrise) і платформ, таких як YouTube і Google Arts & Culture, проте вони зазвичай охоплюють міжнародні теми, не зосереджуючись на специфіці будь-якої національної ідентичності та культурного контексту. Наприклад, у статті «Culturally Responsive Pedagogy: An Overview» автор розглядає важливість адаптації освітніх технологій до культурних контекстів, підкреслюючи як мобільні додатки можуть підтримувати навчання в багатокультурних середовищах. Дослідження зазначає, що культурно чутливе навчання може покращити освітні результати, сприяючи більш глибокому розумінню та взаємодії [2].

Українські дослідження часто розглядають збереження національної ідентичності через традиційні інститути – родину, школу, діаспорні організації, але все ще бракує цілісного аналізу ролі мобільних застосунків саме у підтримці зв'язку з культурою. Лише нещодавно українські дослідники та культурні інституції почали вивчати мобільні додатки, спрямовані на розвиток української мови, історії та культурного контексту для діаспори. У монографії Г. Філіпчука «Національна ідентичність: культурно-освітній вимір» увага акцентується на важливості виховання національної свідомості в Україні через культурні та освітні процеси. Автор розглядає традиційні інститути, такі як родина та школа як основні складові формування патріотичних цінностей. У тексті також підкреслюється необхідність технологізації процесу навчання, що дозволяє адаптувати освітні практики до сучасних реалій і викликів [15].

У статті О. Бялик «Формування національної та громадянської ідентичності молоді в умовах сучасних викликів» також обговорюється роль освітніх ініціатив у патріотичному вихованні. Авторка наголошує на важливості інтеграції сучасних технологій в освітні програми, які мають на меті формування національної ідентичності серед молоді. Ці роботи зазначають, що технологізація навчального процесу є необхідним кроком для забезпечення ефективності виховання в умовах, коли молодь стикається з численними викликами [8].

Ця тема є найбільш актуальною в період повномасштабного вторгнення росії в Україну. Багато людей були змушені покинути свої домівки, свою країну. У контексті масового виїзду українців за кордон, особливо після початку повномасштабного вторгнення, збереження культурної ідентичності набуває нового

значення. Глибше вивчення мобільних застосунків може допомогти розробити більш дієві інструменти для підтримки культурної ідентичності українців, зокрема за кордоном. На сьогодні дослідження збереження культурної ідентичності українців через мобільні застосунки є актуальним, проте ще недостатньо розробленим у науковому дискурсі. Мобільні застосунки стають важливими інструментами для підтримки зв'язків із культурою, адже вони забезпечують доступ до ресурсів, які сприяють вивченню мови, історії та традицій. Це підкреслює необхідність подальших досліджень у цій сфері, адже успішні практики можуть допомогти українцям зберігати свою ідентичність, незалежно від місця перебування.

Матеріалом для статті слугували різноманітні джерела, серед яких наукові публікації, звіти культурних установ і практичні приклади успішних мобільних платформ, що спеціалізуються на підтримці української мови та культури. Серед них можна виділити платформи для вивчення української мови, додатки, що пропонують доступ до культурних традицій, а також інструменти для взаємодії та спілкування української діаспори. У дослідженні також застосовувалися *методи* аналізу контенту, кейс-стаді, огляду літератури та опитування користувачів, що дозволило глибше зрозуміти роль мобільних додатків у формуванні національної ідентичності українців, особливо в умовах глобалізації та масового виїзду за кордон.

Виклад основного матеріалу. У грудні 2021 року українське відділення маркетингової компанії Kantar CMeter оприлюднило результати дослідження найпопулярніших мобільних додатків серед українських користувачів. Згідно зі звітом, до першої п'ятірки увійшли Google Chrome, Gmail, Viber, YouTube і Facebook, які відображають значний попит на інструменти для веб-серфінгу, електронної пошти, обміну повідомленнями та доступу до соціальних мереж. Цей рейтинг показує, що користувачі віддають перевагу інструментам для комунікації та контенту, які забезпечують регулярний доступ до глобальних платформ [4].

Цікаво, що українські додатки також демонструють вагомі позиції. До рейтингу потрапили такі популярні програми як Privat24 (додаток для онлайн-банкінгу), «Дія» (платформа для отримання цифрових державних послуг), «Нова пошта» (додаток для послуг доставки), OLX.ua (платформа для купівлі-продажу товарів) і Monobank (цифровий банкінг). Крім того, популярністю користуються додатки українських мобільних операторів, таких як «Київстар» і Vodafone, що демонструє важливість додатків для управління послугами мобільного зв'язку [4].

За словами М. Федорова, міністра цифрової трансформації України, кількість користувачів додатка «Дія» досягла майже 14 млн. Це стало можливим завдяки удвічі збільшеним показникам завантажень порівняно з груднем 2020 р. Стрімкий приріст додатка «Дія» є свідченням підтримки українського населення щодо переходу на електронні послуги, що полегшують взаємодію громадян із державними сервісами.

І. Ворон, керівниця проєкту Kantar CMeter, відзначила, що, хоча певні додатки не увійшли до списку найбільш популярних, вони демонструють тенденцію до зростання. Серед таких – YouTube Music, Netflix (для розважального контенту), Helsi.me (додаток для медичних послуг) та Tabletki.ua (платформа для замовлення медикаментів), що відображає зростаючий попит на розваги та медичні сервіси, пов'язані з пандемією.

Це дослідження відображає як глобальні тенденції в уподобаннях користувачів, так і локальні пріоритети, пов'язані із зростанням попиту на національні платформи для електронних послуг та банківського обслуговування [6].

Аналізуючи дані про популярність мобільних додатків в Україні, можна побачити як цифрові платформи відображають трансформацію суспільних пріоритетів, культурних цінностей та національної ідентичності, що набуває особливої ваги в умовах сучасних соціально-політичних процесів.

Значна популярність додатка «Дія», що дозволяє українцям взаємодіяти з державними структурами в електронному вигляді, є яскравим прикладом переходу до цифрової культури, де громадянська взаємодія відбувається через технології. Це вказує на зростання довіри до держави як гаранта особистої безпеки та надійного партнера. Антропологічно це відображає тенденцію до зміцнення колективної ідентичності за допомогою доступних цифрових рішень, які усувають бар'єри в отриманні держпослуг.

Стрімке зростання українських додатків, таких як Helsi.me, Tabletki.ua, а також платформи Privat24 і Monobank, демонструє прагнення українців до автономних рішень і підтримки вітчизняного виробника, що стає частиною повсякденної культури. Поява додатків, спрямованих на вивчення української історії, мови та літератури, також свідчить про зростання попиту на зміцнення національної свідомості та просування культурних цінностей як у межах країни, так і за її межами. Такі додатки стають платформами, де культурна спадщина набуває нових значень і адаптується до потреб сучасного користувача, що також є важливим антропологічним аспектом формування національної пам'яті.

Месенджери та соціальні мережі, такі як Viber, Telegram та Facebook, займають важливе місце у

житті українців. Це демонструє зміщення акценту на дистанційне спілкування та вплив цифрових платформ на формування соціальних зв'язків. З антропологічної перспективи такий вибір додатків свідчить про нові способи соціальної інтеграції та комунікації в умовах глобалізації, що перетворює соціальний простір на гібридний та постійно доступний у цифровому вигляді.

Популярність таких додатків як YouTube, TikTok і Netflix відображає культурну потребу в розважальних платформах, де українці можуть отримати доступ до глобального контенту, розвивати власний творчий потенціал та взаємодіяти з іншими культурами. Цей феномен підкреслює важливість інновацій як культурної цінності, адже цифрові технології забезпечують інтерактивний досвід і сприяють глобальному діалогу.

В умовах зростаючого глобального впливу, українці активно користуються іноземними додатками, адаптуючи їх для локального користування. Такі додатки як Google Maps, AliExpress та Amazon, дозволяють поєднати традиційний досвід з інноваціями, що підсилює прагнення українців інтегруватися в глобальний контекст без втрати культурної ідентичності [4, 6].

Таким чином, поширення та зростання популярності мобільних додатків в Україні є відображенням культурних трансформацій, де цифрові платформи підтримують національну свідомість, сприяють інтеграції в глобальні процеси та підсилюють соціальні зв'язки. Це вказує на розвиток «цифрової антропології» в сучасній Україні, де технології стають не лише інструментом, але й важливим елементом культурного середовища.

У 2023 році рейтинг найпопулярніших мобільних додатків в Україні показує зсуви в соціокультурних і технологічних вподобаннях українців, що відображають вплив як глобальних трендів, так і локальних потреб. За даними Data.ai, серед найбільш завантажуваних додатків виділяються додатки розважального, соціального, фінансового та утилітарного характеру, що свідчить про впровадження мобільних технологій у всі сфери життя українців.

Популярність таких додатків як TikTok та Instagram свідчить про акцент на самовираження, де платформи слугують місцем для обміну особистими ідеями, розвагами і навіть національною культурою. TikTok посідає першу позицію, вказуючи на глобальне прагнення до короткотривалого візуального контенту, що також виконує роль платформи для бізнесу та самопросування. Це показує як цифрові інструменти допомагають у формуванні як особистої, так і колективної ідентичності, адже саме TikTok активно використовують для обміну культурним контентом та інтеграції нових форматів розповіді.

Месенджери, такі як Telegram, Viber, WhatsApp та Signal, посідають стабільно високі позиції, що свідчить про культурну потребу українців в ефективному та безпечному спілкуванні, особливо в умовах політичної нестабільності. Telegram, зокрема, вказує на зростання запиту на функціональні, приватні та зручні платформи, що поєднують можливості не лише для спілкування, а й для масового інформування (включно з офіційними каналами новин, а також каналами громадських організацій). Це показує новий формат соціальної інтеграції та комунікації.

Популярність додатків для управління фінансами (як-от Приват24, Ощадбанк, monobank) та державного сервісу Дія демонструє сприйнятливість українців до електронних послуг та безконтактних оплат, що є невід'ємною частиною сучасної цифрової економіки. Дія посідає стабільне місце серед найпопулярніших додатків, що підкреслює високий рівень інтеграції державних послуг в особистий простір громадян та формування нової, цифрової культури, де держава стає безпосередньою частиною щоденного життя.

Помітною є популярність українських додатків, таких як Мій Київстар, Нова пошта, Prom.ua, та додаток сповіщення Повітряна тривога від Ажах, що посідає 13 місце в рейтингу. Це відображає потребу в послугах, що максимально адаптовані до поточних умов і потреб. Зокрема, «Повітряна тривога» слугує важливим інструментом безпеки в умовах війни. На рівні культурної антропології це свідчить про адаптацію локальної культури до сучасних реалій та відображення цифрової адаптації на національному рівні.

Порівняння рейтингів за останні роки вказує на зміни в користувацьких вподобаннях: TikTok і Instagram продовжують посідати провідні позиції, а Facebook поступово втрачає популярність, переміщуючись з 5 на 11 місце. Це може свідчити про зміну поколінь користувачів і зростання популярності платформ, орієнтованих на візуальний та короткотривалий контент. Крім того, зростання популярності Signal відображає підвищений інтерес до безпеки та приватності, що стало актуальним трендом останніх років [3].

Поступові зміни в рейтингах та акценти на локальні розробки показують тенденції до поєднання локального та глобального у цифровій культурі України. Популярність мобільних додатків із локальними особливостями свідчить про культурну адаптацію, а також про готовність українців активно використовувати технології для підвищення якості життя та соціальної інтеграції.

Розвиток мобільних додатків в Україні та світі сприяє формуванню різноманітних категорій

додатків, адаптованих до потреб користувачів. Згідно з даними Marketer.ua (2023 р.), виділяють такі основні типи мобільних додатків:

1. Ігрові додатки – найпопулярніша категорія, що охоплює приблизно 21,53% усіх додатків у *Apple App Store*. Ці програми приваблюють користувачів своїм інтерактивним імерсивним досвідом. Відомі ігри, такі як *Candy Crush Saga* і *Angry Birds*, мають велику кількість завантажень, а їхній успіх обумовлений здатністю надати гравцям як розвагу, так і виклики.

2. Додатки для покупок (наприклад, *AliExpress*, *Amazon*, *eBay*) – зручний інструмент для здійснення покупок онлайн. Вони набули популярності під час пандемії COVID-19, коли попит на дистанційні покупки зріс до 3,9 трильйона доларів у 2020 році і ця тенденція продовжується.

3. Додатки для способу життя і розваг – охоплюють широкий спектр активностей, включаючи соціальні мережі, відеоконтент і спілкування. Наприклад, *Netflix*, *Facebook*, *TikTok* надають користувачам можливість доступу до серіалів, коротких відео та актуальних дискусій, що підтримує соціальну інтеграцію і пропонує нові формати розваг.

4. Освітні додатки – актуальні для дистанційного навчання і саморозвитку. Вони надали підтримку під час пандемії, коли освіта була повністю перенесена в онлайн-середовище, а користувачі могли освоювати нові навички за допомогою цифрових ресурсів. Серед таких – додатки для вивчення мов, підготовки до екзаменів і тренінги.

5. Додатки для мобільної комерції (наприклад, *Prom.ua*, українські сервіси мобільних платежів) – забезпечують швидкий доступ до товарів та оптимізовані способи оплати.

6. Додатки для подорожей (наприклад, *Google Maps*, *Airbnb*, *Uber*) – допомагають користувачам планувати поїздки, бронювати житло і транспорт, що робить подорожі зручнішими.

7. Додатки для їжі і напоїв – розроблені для замовлення їжі та напоїв, що сприяло підтримці соціальної дистанції під час COVID-19.

8. Службові додатки – інструменти, які виконують ужиткові функції як-от сканери штрих-кодів, додатки для здоров'я або трекери, котрі користувачі використовують швидко і за потреби.

9. Книжкові додатки – пропонують доступ до книг у цифровому вигляді, що стає популярним серед шанувальників сталого способу життя.

10. Музичні додатки – надають можливість слухати музику та подкасти в автономному режимі як-от *Spotify*, що дозволяє користувачам зануритися у світ музики.

В Україні такі додатки як *Дія*, *Приват24*, *Нова Пошта*, *Prom.ua* і *Повітряна тривога*, демонструють активну інтеграцію цифрових сервісів у повсякденне життя. Зокрема, освітні додатки для вивчення української мови, літератури та історії України набули популярності у 2022–2023 роках як засоби для поглиблення знань про національну культуру і мову, підсилення самоідентифікації та поширення української культури за кордоном. Розробка таких додатків є важливим культурним проектом, спрямованим на підтримку національної самобутності [4].

Освітні ресурси стають усе більш популярними серед українців, особливо в контексті вивчення української мови. Серед них є безліч платформ і додатків, що пропонують безкоштовні курси та матеріали для навчання, зокрема 12 додатків, спеціально розроблених для оволодіння українською мовою [12]. Такі ресурси дозволяють усім бажаючим покращити свої мовні навички, отримати нові знання з різних дисциплін і інтегруватися в культурний контекст країни. Попит на ці освітні програми зростає, оскільки українці прагнуть вдосконалити свої знання та навички, що, в свою чергу, сприяє розвитку суспільства. Існує також безліч платформ і додатків, що пропонують безкоштовні курси та матеріали для навчання. Наприклад, *EdEra* – українська платформа з широким вибором курсів, що охоплюють предмети від базових наук до культурних і соціальних студій, популярна серед учнів і студентів. *ВУМ online* пропонує курси з соціальних ініціатив і особистісного розвитку, що затребувано в сучасному українському суспільстві.

Lingva.Skills фокусується на вивченні англійської мови з акцентом на інтерактивність, а *Coursera*, хоч і міжнародна, надає безкоштовний доступ до багатьох курсів для українців. *Розумники (Smart Kids)* пропонують інтерактивні уроки для дітей, а *Альтернатива (Alty)* спеціалізується на підготовці до шкільних іспитів. *OpenCulture* має велику кількість безкоштовних курсів із мистецтва та культури українською мовою.

Наукова програма «Читай українською» спрямована на розвиток навичок читання та знайомство з українською літературою, в той час як *Khan Academy* забезпечує безкоштовні навчальні курси з математики і програмування. *Skills Academy* допомагає розвивати особисті й професійні навички, а освітній портал *Osvita.ua* пропонує актуальні новини та матеріали з освіти. *The World's Largest Lesson* надає доступ до курсів із соціальних та екологічних тем для учнів усього світу, включаючи українських школярів. Такі ресурси дозволяють усім бажаючим поглиблювати знання з різних дисциплін і інтегруватися в культурний контекст країни. Попит на ці освітні програми зростає, оскільки українці прагнуть вдосконалити свої знання та навички, що, в свою чергу, сприяє розвитку суспільства в цілому.

Таким чином, освітні платформи відіграють важливу роль у формуванні нової освіченої генерації, здатної до активної участі в житті країни.

Експеримент. У жовтні 2024 року в Польщі проведено опитування серед українців із метою визначити, які мобільні додатки найчастіше використовують українці, що проживають за кордоном. Опитування, організоване у формі закритих питань, проходило у чат-групах українських спільнот у Польщі за допомогою онлайн-інструменту Google Forms. Респондентами виступили українці, які постійно або тимчасово мешкають у Польщі, що надало можливість отримати дані про актуальні тенденції у користуванні мобільними додатками серед діаспори.

Методологія збору даних. Опитування охопило 91 респондента. Хоча така вибірка не претендує на повну репрезентативність, її результати можна вважати показовими для подальших, більш масштабних досліджень. Усі учасники були інформовані про мету дослідження, а їхні відповіді залишилися анонімними, що дозволило дотриматися етичних норм проведення опитувань. Після збору даних було проведено їхній аналіз для виявлення ключових тенденцій у користуванні додатками серед українців у Польщі.

Результати дослідження. Частота користування мобільними додатками:

1. Соціальні мережі: соціальні платформи залишаються найбільш популярними серед українців за кордоном. Щоденне користування Instagram склало 67%, Facebook – 61%, а YouTube досягнув 89% респондентів. Це вказує на значущість соціальних мереж як засобу підтримання зв'язків, обміну інформацією та пошуку розважального контенту.

2. Месенджери: найпопулярнішим месенджером серед українців у Польщі виявився Telegram, який використовують щоденно 100% респондентів. Viber також залишається важливим засобом зв'язку для 94% опитаних, а WhatsApp використовують 60% українців. Інші месенджери менш популярні, але все ж застосовуються 3% учасників опитування. Такий високий рівень використання месенджерів відображає потребу в постійній комунікації з родиною, друзями та спільнотою.

3. Банківські додатки: банківські додатки також користуються популярністю: 71% респондентів використовують додаток ПриватБанку, 67% – додаток Монобанку, а 40% респондентів звертаються до інших фінансових додатків. Цей показник свідчить про високу потребу у швидкому доступі до фінансових послуг.

4. Освітні додатки: понад 40% опитаних користуються додатком Prometheus, 39% – Duolingo, а 29% – Coursera, що вказує на важливість самоосвіти та підвищення кваліфікації. 68% користувачів звертаються до додатків для вивчення української мови, а додатки з історії та культури України мають популярність у 61% та 75% респондентів відповідно. Це підтверджує зростання зацікавленості в збереженні та розвитку національної ідентичності серед українців за кордоном.

5. Розважальні додатки: YouTube використовують 77% респондентів, Netflix – 82%, Spotify – 54%. Це демонструє високу популярність додатків для розваг і відпочинку серед української діаспори.

Цілі та потреби використання додатків

Результати опитування засвідчили, що основні причини використання додатків серед українців у Польщі такі:

- Інформація – 99%
- Комунікація – 89%
- Самоосвіта – 74%
- Зв'язок з Україною та спілкування з співвітчизниками – 88%
- Розваги – 77%
- Зручність – 58%
- Подорожі – 56%
- Фінансові послуги – 46%

Ці дані підтверджують, що українці активно користуються мобільними додатками не тільки для комунікації, але й для розширення своїх знань, отримання необхідної інформації та підтримки зв'язків із Батьківщиною.

Вплив культурних і соціальних факторів.

Одним із ключових питань дослідження було визначення як змінюється вибір додатків під впливом культурних і соціальних факторів. 85% респондентів відзначили, що за останні роки стали частіше користуватися додатками, пов'язаними з українською мовою та культурою, 10% не відзначили змін у своїх пріоритетах і лише 5% почали користуватися такими додатками менше. Це свідчить про те, що українці за кордоном зберігають інтерес до культурних та мовних ресурсів, що сприяє збереженню національної ідентичності в умовах діаспори.

Хоча опитування охопило лише невелику групу респондентів, його результати дозволяють зробити

попередні висновки. Серед українців у Польщі спостерігається значний попит на додатки, що забезпечують комунікацію, доступ до інформації, можливості для самоосвіти та збереження культурних зв'язків. Ці дані можуть слугувати основою для формування гіпотези, що мобільні додатки відіграють важливу роль у процесах інтеграції українців за кордоном і підтримці національної ідентичності. У майбутньому проведення масштабнішого дослідження дозволить глибше вивчити тенденції користування мобільними додатками серед українців у різних країнах та їхній вплив на соціальні процеси інтеграції.

Висновки. Проведене дослідження показало, що мобільні додатки відіграють важливу роль у житті українців, які проживають за кордоном (зокрема в Польщі). Ці цифрові інструменти не лише полегшують повсякденне спілкування і доступ до фінансових послуг, а й сприяють культурній просвіті та збереженню національної ідентичності. Основні висновки дослідження можна підсумувати так:

1. Високий попит на комунікаційні додатки: месенджери, такі як Telegram і Viber, є основними засобами зв'язку для українців, які живуть за кордоном. Це свідчить про важливість підтримки зв'язків із сім'єю та українською спільнотою.

2. Освітні та культурні додатки як інструмент самоосвіти: значна частина респондентів використовує додатки для вивчення української мови, історії та культури, що говорить про бажання українців зберігати національну самобутність та дізнаватися більше про свою спадщину, навіть перебуваючи за кордоном.

3. Фінансові додатки для зручності та інтеграції: банківські додатки українських банків, як-от ПриватБанк та Монобанк, допомагають українцям підтримувати фінансові зв'язки з рідною країною, що важливо для інтеграції у новому суспільстві без втрати фінансових коренів.

4. Підтримка національної ідентичності: за останні роки помітне зростання інтересу до додатків, пов'язаних з українською мовою та культурою. Понад 85% респондентів відзначили, що використовують такі додатки все частіше, що свідчить про бажання зберігати культурну ідентичність і знайомитися з національною спадщиною навіть за кордоном.

5. Потенціал для подальших досліджень: результати опитування формують базу для гіпотези, що мобільні додатки сприяють культурній інтеграції та підтримці української національної ідентичності в діаспорі. Проведення подальших, масштабніших досліджень може допомогти зрозуміти специфіку та глибину цього явища в інших країнах.

Загалом, мобільні додатки відіграють вирішальну роль у житті українців за кордоном, виконуючи функцію культурного мосту між рідною країною та новим середовищем. Вони допомагають українцям не лише адаптуватися до іноземного соціального контексту, але й залишатися частиною української спільноти, зберігаючи культурну ідентичність та підтримуючи зв'язок із національною спадщиною.

Список використаної літератури

1. Camuñas-García D., Cáceres-Reche, M.P. & Cambil-Hernández, M.d.l.E. Mobile game-based learning in cultural heritage education: a bibliometric analysis. *Education + Training*. 2023. Vol. 65 No. 2. С. 324-339. DOI: <https://doi.org/10.1108/ET-06-2022-0247>.

2. Caingcoy M. C. Culturally responsive pedagogy: Learning needs in ethnically diverse classrooms. URL: <https://philarchive.org/rec/CAICRP>.

3. Data.ai. Рейтинг популярних мобільних додатків України. Web-Promo, 2023.

4. Marketer.ua. The Most Popular Apps Downloaded by Ukrainians. Marketer.ua, 2023. URL: <https://marketer.ua/ua/the-most-popular-apps-downloaded-by-ukrainians/>.

5. Pavlova D. Conceptual Model of a Mobile Application for Educational Purposes to Help Preserve the Country's Historical Heritage and Promote the Cultural Identity of the Nation. *Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage*, 2019. Vol. 9. С. 295–302. DOI: <https://doi.org/10.55630/dipp.2019.9.30>.

6. The Village Україна. Ось найпопулярніші мобільні додатки в Україні за грудень 2021 року. Взято з The Village.

7. Антіпова О. П. Комунікативні характеристики сучасної культурної доби в контексті цифровізації. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2021. № 2. С. 94-98.

8. Бялик О. В. Формування національної та громадянської ідентичності молоді в умовах сучасних викликів. *Наук. зап. Центральноукраїнського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка*. 2023. Вип. 209. С. 29-33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2023_209_6.

9. Гібернау М. Ідентичність націй. Монтсеррат Гібернау; пер. з англ. П. Тарашука; ред. Л. Марченко. Київ : Темпора, 2012. 303 с.

10. Кобижча Н. І. Проблеми формування цифрової культури в Україні: теоретичні та практичні аспекти. *Гілея: наук. вісник*. Київ, 2020. С. 152-157.

11. Лісовенко А. Ф., Карасені О. В. Ідентичність особистості у кіберпросторі. У М. Р. Аракеляна (ред.). *Особистість та суспільство в цифрову еру: психологічний вимір: матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф.* (м. Одеса, 21 черв., 2024 р.). Одеса : Нац. ун-т «Одеська юридична академія», 2024. С. 104-109.

12. Омбудсман з української мови. В Україні діє понад 250 безкоштовних онлайн-ресурсів, курсів та розмовних клубів з опанування української мови. 2024. URL: <https://mova-ombudsman.gov.ua/news/v-ukraini-diie-ponad-250-bezkoshtovnykh-onlain-resursiv-kursiv-ta-rozmovnykh-klubiv-z-opanuvannia-ukrainskoi-movy>.

13. Смутьсон М. Л., Дітюк П. П., Назар М. М., Мещеряков Д. С., Зінченко О. В., Старков Д. Ю. Проектування віртуального освітнього простору розвитку суб'єктності дорослих в умовах післявоєнного відновлення України: монографія. Київ, 2024. 217 с.

14. Супрун Г. Ідентичність індивіда в цифрову епоху соціальних інформацій. *Філософські обрії: наук.-теорет. журн.*, 2023. Вип. 46. 144 с.

15. Філіпчук Г. Г. Національна ідентичність: культурно-освітній вимір: монографія. Чернівці : Друк Арт, 2016. 304 с.

References

1. Camuñas-García, D., Cáceres-Reche, M.P. & Cambil-Hernández, M.d.l.E. Mobile game-based learning in cultural heritage education: a bibliometric analysis. *Education + Training*. 2023. Vol. 65 No. 2. S. 324-339. DOI: <https://doi.org/10.1108/ET-06-2022-0247>.

2. Caingcoy, M. C. Culturally responsive pedagogy: Learning needs in ethnically diverse classrooms. URL: <https://philarchive.org/rec/CAICRP>.

3. Data.ai. Reitnyh popularnykh mobilnykh dodatky Ukrainy. Web-Promo, 2023. URL: [posylannia](https://data.ai/ua/reitnyh-popularnykh-mobilnykh-dodatky-ukrainy).

4. Marketer.ua. The Most Popular Apps Downloaded by Ukrainians. Marketer.ua, 2023. URL: <https://marketer.ua/ua/the-most-popular-apps-downloaded-by-ukrainians/>.

5. Pavlova, D. Conceptual Model of a Mobile Application for Educational Purposes to Help Preserve the Country's Historical Heritage and Promote the Cultural Identity of the Nation. *Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage*, 2019. Vol. 9. S. 295–302. DOI: <https://doi.org/10.55630/dipp.2019.9.30>.

6. The Village Ukraina. Os naipopuliarnishi mobilni dodatky v Ukraini za hruden 2021 roku. Vziato z The Village.

7. Antipova, O. P. Komunikatyvni kharakterystyky suchasnoi kulturnoi doby v konteksti tsyfrovizatsii. *Visnyk NAU. Serii: Filosofiia. Kulturolohiia*. 2021. № 2. S. 94-98.

8. Bialyk, O. V. Formuvannia natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti molodi v umovakh suchasnykh vyklykiv. *Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka*. 2023. Vyp. 209. S. 29-33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2023_209_6.

9. Hibernau, M. Identychnist natsii. Montserrat Hibernau; per. z anh. P. Tarashchuka; red. L. Marchenko. Kyiv : Tempora, 2012. 303 s.

10. Kobyzhcha, N. I. Problemy formuvannia tsyfrovoi kultury v Ukraini: teoretychni ta praktychni aspekty. *Hileia: nauk. visnyk*. Kyiv, 2020. S. 152-157.

11. Lisovenko, A. F., Karaseni, O. V. Identychnist osobystosti u kiberprostor. U M. R. Arakelaiana (red.), *Osobystist ta suspilstvo v tsyfrovu eru: psykholohichni vymir: materialy IV mizhnarod. nauk.-prakt. konf. (m. Odesa, 21 chervnia 2024 roku)*. Odesa : Natsionalnyi universytet «Odeska yurydychna akademii», 2024. S. 104-109.

12. Ombudsman z ukrainskoi movy. V Ukraini diie ponad 250 bezkoshtovnykh onlain-resursiv, kursiv ta rozmovnykh klubiv z opanuvannia ukrainskoi movy. 2024. URL: <https://mova-ombudsman.gov.ua/news/v-ukraini-diie-ponad-250-bezkoshtovnykh-onlain-resursiv-kursiv-ta-rozmovnykh-klubiv-z-opanuvannia-ukrainskoi-movy>.

13. Smulson, M. L., Ditiuk, P. P., Nazar, M. M., Meshcheriakov, D. S., Zinchenko, O. V., Starkov, D. Yu. Proiektuvannia virtualnoho osvithnoho prostoru rozvytku subiektnosti doroslykh v umovakh pisliavoiennoho vidnovlennia Ukrainy: monohrafiia. Kyiv, 2024. 217 s.

14. Suprun, H. Identychnist indyvida v tsyfrovu epokhu sotsialnykh informatsii. *Filosofski obrii: nauk.-teoret. zhurn.*, 2023. Vyp. 46. 144 s.

15. Filipchuk, H. H. Natsionalna identychnist: kulturno-osvitnii vymir: monohrafiia. Chernivtsi: Druk Art, 2016. 304 s.

UDC 004.42: [378.046.4]: [930.1]

MOBILE APPLICATIONS AS A TOOL FOR CULTURAL EDUCATION AND PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY ABROAD

Dobroyer Nataliia – PhD in Cultural Studies, Associate Professor,
Odessa Polytechnic National University

The article examines the important role of mobile applications in the context of cultural education and the preservation of national identity for Ukrainians living abroad. In the face of globalization and migration processes, where national and cultural characteristics may be at risk, mobile technologies become a powerful tool for maintaining a connection with cultural heritage and language.

The relevance of this research is determined by the modern challenges faced by diasporas and the need to implement innovative solutions to address issues of cultural adaptation and integration. The article discusses specific examples of mobile applications that help users not only learn the language but also delve into the cultural traditions, history, and customs of Ukraine.

The novelty of the research lies in the systematization and analysis of existing applications, as well as in identifying their impact on the formation of identity among users. One of the key aspects of the study is an experiment conducted in Poland, where data was collected on how Ukrainians use mobile applications for language learning and cultural identity preservation. The results of this experiment indicate that mobile applications not only facilitate language education but also create platforms for cultural exchange and communication among Ukrainians abroad.

The study emphasizes that mobile applications can serve not only as educational platforms but also as tools for preserving and developing the cultural identity of Ukrainians living abroad. Furthermore, the article offers recommendations for the further development and adaptation of such applications, which can be beneficial for both developers and organizations working with the Ukrainian diaspora.

Thus, the article contributes to the discussion on cultural policy and educational technologies, highlighting the importance of digital solutions in maintaining cultural connections and identity in the context of globalization.

Key words: mobile applications, cultural education, national identity, diaspora, digital solutions.

Надійшла до редакції 31.10.2024 р.

УДК 314.7.045:316.4

ІНКУЛЬТУРАЦІЯ ТА АДАПТАЦІЯ УКРАЇНЦІВ В ЄВРОПІ ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО РОСІЙСЬКОГО ВТОРГНЕННЯ : ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ

Олексій Коржов – кандидат культурології,
докторант, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0007-9531-1504>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.891>
okorzhov.ua@gmail.com

Виявлено основні тенденції та виклики, пов'язані з адаптацією та інкультурацією українських громадян у статусі біженців в Європі після повномасштабного російського вторгнення; з'ясовано, що після подій 24 лютого в ЄС створена певна нормативна база, яка впродовж багатьох місяців забезпечила правову базу для перебування тимчасово переміщених осіб з України в ЄС, а також відповідну основу для адаптації та інкультурації. Унікальність становища українських мігрантів полягає в тому, що багато з них де-юре інтегровані в багатьох європейських країнах у перші тижні та місяці війни, а фактична адаптація цих людей відбулася після отримання ними права на тимчасове перебування. Встановлено, що більшість даних про проблеми тимчасово переміщених осіб з України опубліковано в різних міжнародних звітах, соціологічних дослідженнях та журналістських матеріалах. Слід зазначити, що повноцінний соціологічний аналіз середовища мігрантів з України зараз є складним. Дослідження виявило якісні характеристики переселенців у компактних поселеннях як нової групи, яка взаємодіє з різними місцевими органами влади та громадянським суспільством в країнах ЄС для встановлення комунікації з метою успішної інкультурації. Є докази, що війна російської федерації проти України мобілізувала на підтримку України чимало кількість українців, які проживають за межами своєї країни. До них поступово приєдналися деякі мігранти, які інтегрувалися у відповідні українські громади в різних країнах ЄС. Багато з цих громад створили власні громадські організації, фонди, спілки, асоціації взаємодопомоги та підтримки України та українців.

Ключові слова: інкультурація, адаптація, українські мігранти, російське вторгнення, ЄС, урядова підтримка, трудовий потенціал.

Постановка проблеми. Події, що почалися з лютневої агресії російської федерації проти України, змусили по-іншому поглянути на питання міграції в ЄС. Масштаби потоку мігрантів з України до ЄС величезні. Європейський Союз прийняв українських біженців, дозволивши їм без віз в'їжджати до 27 країн-членів і жити та працювати там до трьох років. Із 24 лютого 2022 р. по січень 2023 р. Управління Верховного комісара ООН у справах біженців (Office of the United Nations High Commissioner for Refugees, UNHCR) зареєструвало щонайменше 5 мільйонів біженців з України в європейських країнах і очікувало ще 2 мільйони біженців до березня 2023 р. Станом на 31 січня 2023 р. UNHCR зареєструвало вже 8 046 560 біженців з України по всій Європі. Це майже 19% населення України (за даними Євростату за 2021 р.). 4 823 326 біженців зареєстровано для тимчасового захисту в Європі [19].

Із геополітичної точки зору війна рф проти України та протистояння рф із Заходом мають усі ознаки тривалої міжнародної кризи. Дослідники зазначають: «Масовий відтік українських біженців не випадковий – це частина плану Путіна з дестабілізації Європи» [11]. У цьому контексті важливим є дослідження проблем адаптації та інкультурації великої кількості українців, які прибули до ЄС і можуть залишитися там надовго через затяжну війну. Потрібно знайти відповіді на багато питань, пов'язаних з інтеграцією мігрантів до ЄС. Вчені з Інституту Клінгендала, які відстежують конфлікти та міграційні потоки в Європі після російського вторгнення 24 лютого, закликають як політиків до рішучіших дій [12], так і суспільства на європейському та національному рівнях краще готуватися до довгострокового захисту та соціальної інтеграції мільйонів українських біженців на континенті, а не до тимчасового кризового розміщення.

Аналіз останніх досліджень. Тема адаптації та інкультурації українських мігрантів, яких істотно побільшало у зв'язку з повномасштабним вторгненням росії, активно досліджується українськими та зарубіжними вченими. Окрім постійного оновлення та перегляду статистики чимало вчених і аналітиків

зосереджуються на виявленні нових якісних аспектів та особливостей інтеграційних процесів українських мігрантів, характерних для соціальної ситуації в Європейському Союзі, що склалася після агресії російської федерації. Особливу увагу приділено новим складовим соціальних відносин, накопиченню знань, що дасть змогу реагувати на нові конфліктні фактори, розвивати інклюзивність і толерантність відповідно до якісних особливостей біженців, які прибувають до країн ЄС внаслідок війни. Також здійснюється системний аналіз інституційно-правової бази адаптації та інкультурації українських біженців в ЄС, що базується на узагальненні наявних офіційних документів, опублікованих аналітичних матеріалів та інших видів публічної інформації щодо політики європейських країн у сфері міграції та діяльності окремих громад (організацій) українців у ЄС. Дослідження моделей поведінки переселенців та біженців базується на методах спостереження та узагальненні кейсів в різних країнах. У цьому ключі варто відзначити роботи та огляди таких авторів як Л. Брумат А. Бузаров, Л. Восілюте, Ю. Каплан, С. Каррера, Є. Луценко, В. Потапенко, І. Процик, Л. Філіпчук, М. Інелі-Цігер та ін.

Основною метою статті є аналіз основних тенденцій та викликів, пов'язаних з інкультурацією та адаптацією українських громадян у Європі після повномасштабного російського вторгнення.

Виклад основного матеріалу. Зарубіжні вчені так коментують ситуацію, що склалася: «Хід конфлікту. Шанси на швидке припинення вогню чи завершення є невеликими, а тупикова ситуація більш ймовірна. Подальша міграція. Більше біженців, ймовірно, переїдуть із сусідніх країн, таких як Польща, Словаччина, Угорщина та Румунія, адже конфлікт триває, а економічні перспективи погіршуються в цих країнах першого прибуття. Кожен четвертий українець хотів мігрувати до війни, особливо тому, що тривалість перебування зростає, можливості возз'єднання сім'ї за кордоном будуть мати вирішальне значення» [12]. Обговорення міграційної політики ЄС вказує на те, що хоча мігранти пов'язані з чистими збитками в короткостроковій перспективі, разом із тим, вони є платниками податків у довгостроковій перспективі. Деякі асимілюються та оселяються в ЄС, допомагаючи вирішити проблему нестачі робочої сили та демографічну кризу [21].

Загалом після 24 лютого 2022 р. масштаби, характер і наслідки міграції для України та ЄС загалом суттєво змінилися. Друга агресія російської федерації проти України призвела до колосальних демографічних змін всередині України та великої хвилі мігрантів до країн ЄС. У перші місяці війни дослідникам міграцій у всьому світі було важко комплексно відстежити всю динаміку виїзду людей з України та їхню подальшу діяльність. Масштаби та характер впливу на країни ЄС нової хвилі біженців, соціокультурні характеристики яких відрізняються від африканських та близькосхідних біженців, ще не встигли повною мірою проявитися та стати актуальним предметом системних студій. дослідження.

Необхідно поміркувати над поточними результатами та організаційними, політичними і правовими рішеннями, прийнятими країнами ЄС, щоб оперативно їх корегувати з метою оптимізації. З цього приводу дослідники зазначають: «Дуже важко слідкувати за пересування наших мігрантів після перетину кордону, оскільки країни, що межують з Україною, часто є транзитними для переміщення мігрантів до інших країн ЄС. Усі країни використовують різні методи вивчення та реєстрації мігрантів, подають різні дані про міграцію, що перешкоджає представленню зважених міграційних показників наших мігрантів та їхнього перебування в країні тощо» [3]. Як зазначає дослідник міграції І. Малик, «міжнародні організації та різноманітні громадські організації й структури, що займаються аналізом міграційних процесів у світі, не прогнозували «українську міграційну кризу» у 2022 р., не оцінювали належним чином пов'язані з нею гіпотетичні ризики [6]. Після початку агресії російської федерації проти України проблема вимушеної міграції з України широко обговорюється в Україні на різних рівнях. Зокрема, вирішуються питання адаптації та інтеграції українців за кордоном та збереження зв'язків з ними в умовах можливої затяжної війни. Наприклад, у дослідженні Українського національного інституту стратегічних досліджень (НІСД) зазначається: «Затяжний характер війни, руйнація економічної структури України та важкий період соціально-економічного відновлення держави підвищують ризик того, що значна частина мігрантів не повернеться додому. Водночас кількість молоді зменшується, що загрожує підризом якості демографічного потенціалу країни в середньостроковій та довгостроковій перспективі; інтенсивність і вектор цього процесу залежатимуть від багатьох факторів: розширення чи зменшення масштабів бойових дій на окупованих територіях; прямий обстріл населених пунктів російськими військами; поява кризових явищ техногенного чи природного характеру; рівень соціально-економічного відновлення звільнених територій; зміни ринку праці та структури економіки різних регіонів України тощо» [2].

Як підкреслює низка українських дослідників, «ситуація з імміграцією в Україні є складною, і її важко однозначно оцінити. Немає сумніву, що така кількість переміщених осіб або міжнародних мігрантів призведе до справжнього колапсу зараз і після війни» [7]. Очевидно, що певна частина (можливо, більшість) українських мігрантів, що поїхали до ЄС, можуть залишитися там на довго. Це визнають і європейські дослідники, які почали переосмислювати міграційні процеси в ЄС з

урахуванням нових реалій. Крім того, серед європейських дослідників є великий інтерес до цього питання. Зрештою, унікальною та безпрецедентною була не лише кількість людей, які намагалися покинути Україну в перші тижні війни, але й масштаб виклику, з яким зіткнувся ЄС.

Як наслідок, дебати та дискусії щодо модернізації існуючої системи надання притулку для мігрантів почалися з новою силою в ЄС: «Відповідь ЄС на війну в Україні та біженців, які втікають із країни, вказує на необхідність переосмислення концепції “солідарності” ЄС для боротьби з расизмом і дискримінацією, які незмінно характеризують будь-які дебати в ЄС щодо міграційної політики та питань надання притулку» [8].

А. Вольфгардт зазначив у своїй доповіді, що: «Активізація Директиви про тимчасовий захист ініціювала процес між державами-членами ЄС та інтеграцію людей, які покинули Україну. Цей процес все ще триває, динамічний і постійно реалігується урядами в таких сферах як національна політика, освіта, житло, працевлаштування, соціальне забезпечення та охорона здоров'я... Таким чином, уряди держав-членів повинні розглядати поточну кризу як можливість створити більш комплексні системи інтеграції біженців, засновані на врахуванні всіх аспектів інтеграції та надання життєво важливої підтримки для всіх груп із необхідною інфраструктурою» [20].

Наприклад, деякі дослідники, порівнюючи це з ситуацією на кордоні ЄС щодо прибуття біженців із Близького Сходу, зазначали, що «ЄС був набагато гостиннішим до українців, ніж до шукачів притулку з Близького Сходу, Африки та Афганістану», яким категорично відмовляли у в'їзді до Польщі, Італії чи Греції та за їх межі. Часто такі «зустрічі» проводилися за участю прикордонного агентства ЄС «Frontex»... Теплий прийом українських біженців вражає, але не передбачає подібного ставлення до біженців з інших країн. Члени ЄС, зокрема Польща, Угорщина та інші країни, які прийняли українців, продовжують відштовхувати інших бажаючих знайти притулок» [13].

Як зазначається в підсумковому звіті Агентства Європейського Союзу з питань притулку (European Union Asylum Agency, EUAA), «швидке реагування Європи на кризу в Україні та ухвалення рішень про захист стали можливими завдяки правовому тексту у формі Директиви про тимчасовий захист (EUR- Lex 2001), що був готовий і доступний, хоча він ніколи раніше не використовувався» [7]. Це дозволило оперативно відреагувати на хвилю мігрантів з України, оскільки станом на 23 квітня Україну покинули понад 5,1 млн людей, повідомляє Управління Верховного комісара ООН у справах біженців. Найбільше людей залишили Україну в період з 27 лютого по 9 березня. За цей період кордон з Україною перетнули 1 649 088 осіб, щодня залишають країну понад 150 тис. осіб. 6 березня кордон перетнули 210 526 осіб – це найбільше за добу. Починаючи з 17 березня, кількість людей, які виїхали, поступово зменшувалася, що вказує на спад під час першої хвилі [5].

Хоча Європейська комісія вирішила продовжити дію директиви про тимчасовий захист для українців, змушених виїхати до ЄС через війну, принаймні до березня 2024 р. [1], багато проблем із мігрантами залишаються невирішеними. Як слушно зазначили шведські аналітики, нинішня ситуація свідчить, що питання прийому біженців мають переважно політичний характер. Тобто, якщо є чітка політична воля, навіть дуже велика кількість людей може бути прийнята та розміщена без зайвого розчарування та політичних заворушень. І прийняття біженців сприймається як позитивна річ, а не загроза [17]. Як зазначають іспанські експерти: «У короткостроковій перспективі прийом біженців створює проблему координації між громадськими та приватними ініціативами, тоді як у середньостроковій та довгостроковій перспективі проблеми виникають у різних сферах. У першому випадку це пов'язано з інтеграцією новоприбулих (належна реструктуризація системи освіти, доступ до житла та працевлаштування), по-друге, до наявності організаційних, адміністративних та фінансових ресурсів, виділених цим та іншим біженцям, не можна допустити, щоб ця криза монополізувала і без того мізерні можливості, щоб задовольнити потреби тих, хто тікає від конфліктів в інших частинах світу» [10]. Як зазначають європейські експерти, можливі конфлікти на перетині імплементації національного законодавства: «Фундаментальним питанням, яке зачіпає всі проаналізовані країни, хоча по-різну, є пряма сфера дії національного режиму тимчасового захисту. Нарешті, всі проаналізовані країни пропонують тимчасовий захист як своїм громадянам, так і громадянам третіх країн, а ще особам без громадянства, які користуються міжнародним захистом або його еквівалентом» [9].

У контексті надання допомоги переміщеним особам, які тікають від війни, ЄС вивчає різні прикладні теорії інкультурації та адаптації переміщених осіб. Наприклад, виживання та стратегії стійкості для цієї категорії біженців [16]. А також конкретні форми оперативної допомоги, наданої поселенцям у Польщі в перші дні війни [15]. Таким чином, аналізуючи реакцію різних дослідників в Україні та ЄС на хвилю мігрантів з України, спричинену другою агресією російської федерації проти України, можна зробити наступні висновки.

В Україні після подій лютого 2022 р. наукова спільнота здебільшого зосереджена на вивченні наслідків міграції українців за кордон та демографічних проблемах, з якими Україна може зіткнутися

найближчими роками через війну. Дослідження проблем інкультурації та інтеграції українців за кордоном нині ускладнене через динаміку міграційного процесу та відсутність точного статистичного та емпіричного матеріалу. Водночас європейські дослідники, що мають більший доступ до мігрантів з України і дивляться на проблему значно ширше, як у контексті загальноєвропейських проблем, так і на рівні правозастосовчої практики в рамках конкретного національного законодавства країни-члена ЄС. Аналізуючи праці конкретних європейських дослідників, можна загалом виділити три напрями вивчення міграційної кризи: політичне сприйняття міграційної хвилі з України на рівні ЄС, порівняння цієї хвилі з попередніми міграційними хвилями, а також аналіз процесу інтеграції мігрантів з України до ЄС. Наявність політичної волі в усіх європейських країнах показала, що за бажанням інституції Союзу можуть знайти швидкі рішення для прискорених форматів прийому біженців.

За даними структурованого дослідження настроїв (серед громадян України, які подорожували до Європи), проведеного Українським центром Разумкова на закарпатських прикордонних пунктах (20-22 березня), переважну більшість біженців (83%) становили жінки, а 67,4% – респонденти виїжджали за кордон із дітьми чи онуками. Найбільше з південного сходу України (51,5%) та північного сходу, зокрема Харківської області (19%). Жителі міста Києва та Київської області становили 31%, а жителі західних регіонів – лише 4%. Крім того, це структуроване інтерв'ю також показало, що 79,2% біженців хотіли повернутися в Україну після війни, але майже 10% не мали таких намірів і 11% не відповіли на запитання. Тоді, у квітні 2022 р. фахівці Національного інституту стратегічних досліджень України зазначили, що: «Зростає ризик втрати частини населення внаслідок міграції. І ці втрати стосуватимуться переважно за рахунок економічно активних, освічених, молодих громадян. Дуже багато країн, куди виїхали мігранти, зацікавлені у поповненні своїх людських ресурсів і вже створюють умови для консолідації окремих категорій мігрантів на своїй території» [7].

Аналізуючи ситуацію після 10 місяців війни, згідно з новими даними Управління Верховного комісара ООН у справах біженців, станом на 8 листопада 2022 р. було зареєстровано 7 824 440 українських біженців для тимчасового захисту або аналогічних національних схем захисту в Європі. Листопад – 4 699 333. Кількість українських біженців, зареєстрованих для тимчасового захисту в країнах за межами ЄС складала: Туреччина – 145 000 осіб (станом на 19 травня 2022 р.), Велика Британія – 143 100 осіб (станом на 8 листопада 2022 р.), Швейцарія – 68 620 осіб (станом на 08 листопада 2022 р.), Норвегія – 31 798 осіб (станом на 08 листопада 2022 р.). За даними ЗМІ, у США перебувають понад 100 тис. українських біженців (станом на липень 2022 р.) та 32 000 у Канаді (станом на червень 2022 р.) [7].

Із наведених даних видно, що більшість мігрантів – жінки, переважно з південного сходу України. Дані також показують, що країни ЄС є основним регіоном, куди прямують мігранти оселитися назавжди. Динамічним є і настрої переселенців щодо можливого повернення в Україну – через нестабільну ситуацію багато з них перебували у «підвішеному стані» і остаточно не визначилися, що робити далі. У звіті Управління Верховного комісара ООН у справах біженців (літо 2022 р.) стосовно дослідження середньостатистичного мігранта з України на основі кількох фокус-груп у Європі, зазначено наступне: «Більшість респондентів мають високий рівень освіти (77% мають повну технічну, професійно-технічну або університетську освіту), що вказує на потенційний економічний внесок у приймаючі країни, але брак знання місцевих мов і потреб у догляді за дітьми може обмежити такі можливості» [7].

Таким чином, трудові навички українців можуть бути дуже затребувані на європейському ринку, особливо через високий рівень освіти. У цьому контексті Організація економічного співробітництва та розвитку, аналізуючи трудовий потенціал мігрантів з України, зазначила: «Зрештою, загальний вплив на робочу силу в Європі приблизно вдвічі перевищує розмір потоку біженців до ЄС у 2014–2017 рр. Найбільше цей вплив спостерігатиметься в кількох країнах (у відносному вираженні Чехія, Польща та Естонія) і, враховуючи відмінності в профілі мігрантів у 2014–2017 рр. порівняно з сьогоднішнім (більше жінок і високоосвічених мігрантів), найбільш постраждали сегменти ринку праці будуть відрізнятися один від одного – ймовірно, менше некваліфікованої ручної праці та більше професій у сфері послуг» [7]. Для деяких країн ЄС українські мігранти є кваліфікованою робочою силою для певних секторів економіки, особливо сфери послуг. Це зокрема підтверджено дослідженнями, проведеними Норвезькою радою у справах біженців у Польщі.

Наступною важливою особливістю загального потоку мігрантів з України до ЄС є те, що серед них багато неповнолітніх. За даними Генерального директорату з питань міграції та внутрішніх справ Єврокомісії, до початку 2023 р. 737 118 українських дітей будуть інтегровані в шкільні системи ЄС. Ця статистика не містить даних про кількість українських студентів у Великобританії, США, Канаді та інших країнах. За даними Міністерства освіти і науки України, станом на 12 вересня 2022 р. за кордоном перебувало 488 045 дітей шкільного віку. Водночас перший заступник міністра освіти та науки України А. Вітренко на брифінгу 14 жовтня 2022 р. заявив про перебування майже 505 тис.

українських дітей шкільного віку за кордоном. Судячи з усього, понад 500 000 українських дітей вже є частиною системи освіти ЄС.

Ще одним важливим аспектом у вивченні загального профілю вимушеного переселенця з України за кордоном є незнання місцевої мови. У багатьох країнах ЄС експерти звертають увагу на створення необхідних додаткових умов для вивчення громадянами України мови країни перебування. Так, нідерландські експерти зазначають: «Оскільки ситуація може залишатися невизначеною впродовж тривалого періоду часу, структурна урядова підтримка вивчення мов стає дедалі гострішою потребою для кращої інтеграції біженців у приймаюче суспільство з точки зору спілкування, освіти та роботи» [18].

Адаптація поселенців тривала перші місяці після прибуття до приймаючої країни, а узагальнений портрет українських біженців у ЄС у цей період включав такі характеристики: жінка середнього віку з вищою освітою (професійно-технічною або університетською), знання англійської (але незнання місцевої мови), середній дохід; наявність власних дітей, зазвичай двох, у рідкісних випадках одного-трьох; контактують із членами своєї сім'ї (батьком або матір'ю); майже 50% із них шукають можливості отримати безкоштовні послуги та безкоштовне харчування, регулярно звертаються за психологічною допомогою.

Висновки. На відміну від наслідків першої агресії російської федерації проти України у 2014–2015 рр., коли більшість внутрішньо переміщених осіб із Донецької, Луганської областей та Криму переїхали на постійне поселення всередину України, повномасштабне вторгнення у лютому 2022 р. призвело до вимушеної міграції українців за межі України. У результаті країни ЄС зіткнулися з безпрецедентним міграційним викликом, що перевершує масштаби аналогічної кризи, спричиненої війною в Сирії у 2015–2017 рр. Дані свідчать, що в ЄС спровокована міграційна криза, викликана великим потоком мігрантів з України. Давно назріла дискусія в інформаційному, експертному та політичному просторі щодо уніфікації та модернізації національних міграційних систем різних країн-членів ЄС. Водночас кількість зареєстрованих біженців та осіб, які перебувають під тимчасовим захистом, продовжує зростати, що свідчить про можливе остаточне збільшення кількості людей, які залишили Україну через війну. Багато в чому саме політична воля відіграє найважливішу роль у таких безпрецедентних ситуаціях, забезпечуючи основу для подальших кроків. Аналіз показав, що після подій 24 лютого в ЄС створена певна правова база, яка впродовж багатьох місяців забезпечила нормативну основу для перебування тимчасово переміщених осіб з України в ЄС, а також відповідну основу для адаптації та інкультурації.

Унікальність становища мігрантів з України полягає в тому, що багато громадян були де-юре інтегровані в країнах ЄС у перші тижні та місяці війни, а де-факто адаптація та інкультурації цих людей відбулася після отримання ними права тимчасового перебування. Більшість даних про проблеми тимчасово переміщених осіб з України опубліковано в різних міжнародних звітах, соціологічних дослідженнях та журналістських матеріалах. Слід зазначити, що повноцінний соціокультурний аналіз середовища мігрантів наразі є складним. Дослідження виявило якісні характеристики переміщених осіб у компактних поселеннях як нової групи, що взаємодіє з різними місцевими органами влади та громадянським суспільством у країнах ЄС для встановлення комунікації для успішної інкультурації.

Список використаної літератури

1. Луценко Є. Єврокомісія продовжила механізм тимчасового захисту для українців до 2024 року. *Громадське*. 2022, 10 жовт. URL: <https://hromadske.ua/ru/posts/evrokomissiya-prodlila-do-2024-goda-dejstvie-mehanizma-vremennoj-zashity-dlya-ukraince-v/>
2. Потапенко В., Каплан Ю. (Ред.). Соціально-демографічна ситуація в Україні: шляхи подолання наслідків війни. *НІСЦ*. 2022, жовт. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/sotsialno-demografichna-sytuatsiya-v-ukrayini-shlyakhy-podolannya>
3. Процик І. С., Михалик М. В. Причини та особливості міграції українців. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення і проблеми розвитку*. 2018. № 899. С. 110–118.
4. Українські біженці війни за кордоном. *НІСЦ*. 2022, 30 квіт. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/ukrayinski-bizhentsi-vinyu-za-kordonom>
5. Філіпчук Л., Ломоносова Н., Сирбу О., Кабанець Ю. Вимушена міграція та війна в Україні (24 лютого – 24 березня 2022 р.). *Cedos*. 2022, 29 берез. URL: <https://cedos.org.ua/researches/vymushena-migracziya-i-vijna-v-ukrayini-24-lyutogo-24-bereznia-2022>.
6. Buchin M., Dorosh L., Lemko Y. (Eds.). The security architecture of European and Euro-Atlantic spaces. Riga : Baltija Publishing, 2022. 267 p.
7. Buzarov A. Tendencies of adaptation and integration of immigrants from ukraine in the european union after the aggression of the Russian Federation against Ukraine. *Baltic Journal of Economic Studies*. 2023. Vol. 9 (2). P. 73-90.
8. Carrera S., Ineli-Ciger M., Vosyliute L., Brumat L. The EU grants temporary protection for people fleeing war in Ukraine. Time to rethink unequal solidarity in EU asylum policy, *CEPS Policy Insights*, March 2022. URL: https://www.ceps.eu/download/publication/?id=35838&pdf=CEPS-PI2022-09_ASILE_EU-grants-temporary-protection-for-people-fleeing-war-in-Ukraine-1.pdf.

9. Dobiás K., Homem, F. EU cities and regions welcoming Ukrainian refugees – mapping multilevel coordination. *European Committee of the Regions*. 2022. URL: <https://doi.org/10.2863/060380>.
10. González Enríquez, C. The welcome given to Ukrainian refugees: some challenges and uncertainties. *Real instituto elcano*. April 18, 2022. URL: <https://www.realinstitutoelcano.org/en/analyses/the-welcome-given-to-ukrainian-refugees-some-challenges-and-uncertainties/>.
11. Grey M. A. The big exodus of Ukrainian refugees isn't an accident – it's part of Putin's plan to destabilize Europe. *The conversation*. May 24, 2022. URL: <https://theconversation.com/the-big-exodus-of-ukrainian-refugees-isnt-an-accident-its-part-of-putins-plan-to-destabilize-europe-182654>.
12. Ho M. S. D., Deen B., Drost N. Long-term protection in Europe needed for millions of Ukrainian refugees. *Clingendael, September*, 2022. URL: <https://www.clingendael.org/pub/2022/longterm-protection-in-europe-needed-for-millions-of-ukrainian-refugees-/>.
13. Karasapan O. Ukrainian refugees: Challenges in a welcoming Europe. Brookings, 14 October 2022. URL: <https://www.brookings.edu/blog/future-development/2022/10/14/ukrainian-refugees-challenges-in-a-welcoming-europe/>.
14. Norwegian Refugee Council in Poland. Economic Inclusion of Ukrainian Refugees in Poland. *NRC*. July 10, 2022. URL: <https://www.nrc.no/resources/reports/economic-inclusion-of-ukrainian-refugees-in-poland/>.
15. Ociepa-Kicińska, E. Forms of Aid Provided to Refugees of the 2022 Russia–Ukraine War: The Case of Poland. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2022. Vol. 19 (20). URL: <https://doi.org/10.3390/ijerph19127085>.
16. Oviedo L., Seryczyńska B. (Eds). Coping and Resilience Strategies among Ukraine War Refugees. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2022. Vol. 19(20). URL: <https://doi.org/10.3390/ijerph192013094>.
17. Parusel B., Varfolomeieva V. The Ukrainian Refugee Situation: Lessons for EU Asylum Policy. *Sieps*. 2022. URL: <https://www.sieps.se/en/publications/2022/the-ukrainian-refugee-situation-lessons-for-eu-asylum-policy/>.
18. Tasbas K. The integration challenges of Ukrainian refugees in the Netherlands: What's next? Beyond the Horizon. September 1, 2022. URL: <https://behorizon.org/the-integration-challenges-of-ukrainian-refugees-in-the-netherlands-whats-next/>.
19. Ukrainians in the UK. CReAM research team. An overview of what is known about Ukrainians in the UK (2022). *CReAM*. March 18, 2022. URL: <https://cream-migration.org/ukraine-detail.htm>.
20. Wolffhardt A. New policy brief: 'Caught by surprise? How underdeveloped refugee integration policies will impede the integration of those displaced by the war in Ukraine'. Migration policy group. 2022. URL: <https://www.migpolgroup.com/index.php/2022/08/03/new-policy-brief-caught-by-surprise-how-underdeveloped-refugee-integration-policies-will-impede-the-integration-of-those-displaced-by-the-war-in-ukraine/>.
21. Zimmermann K. F., Vernon V. Why Fortress Europe won't solve the migration crisis – and what will. *Open democracy*. January 11, 2023. URL: www.opendemocracy.net/en/podcasts/podcast-borders-belonging/europe-migration-crisis-fortress-wall/.

References

1. Lutsenko Ye. Yevrokomisiia prodovzhyla mekhanizm tymchasovoho zakhystu dlia ukraintsiv do 2024 roku [The European Commission extended the mechanism of temporary protection for Ukrainians until 2024]. *Hromadske*, 2022. 10 October. URL: hromadske.ua/ru/posts/evrokomissiia-prodlila-do-2024-goda-dejstvie-mehanizma-vremennoj-zashity-dlya-ukraintsev/ [in Ukrainian].
2. Potapenko V., Kaplan Yu. (Eds.). *Sotsialno-demografichna sytuatsiia v Ukraini: shliakhy podolannia naslidkiv viiny* [Socio-demographic situation in Ukraine: ways to overcome the consequences of the war]. *NISS*. 2022. November. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/sotsialno-demografichna-sytuatsiia-v-ukrayini-shliakhy-podolannya>.
3. Protsyk I. S., Mykhalyk M. V. (2018.). *Prychyny ta osoblyvosti mihratsii ukraintsiv*. [Reasons and features of migration of Ukrainians]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». Menedzhment ta pidpriemnytstvo v Ukraini: etapy stanovlennia i problemy rozvytku*. № 899. P. 110–118 [in Ukrainian].
4. *Ukrainski bizhentsi viiny za kordonom* [Ukrainian refugees of the war abroad]. *NISS*, 2022. April 30. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/ukrayinski-bizhentsi-viiny-za-kordonom> [in Ukrainian].
5. Filipchuk L., Lomonosova N., Syrbu, O., Kabanets Yu. (2022). *Vymushena mihratsiia i viina v Ukraini (24 liutoho – 24 bereznia)* [Forced migration and war in Ukraine (February 24 – March 24, 2022)]. *Cedos*, 2022. March 29. URL: <https://cedos.org.ua/researches/vymushena-migracziya-i-vijna-v-ukrayini-24-lyutogo-24-bereznia-2022>.
6. Buchin M., Dorosh L., Lemko Y. (Eds.). *The security architecture of European and Euro-Atlantic spaces*. Riga : Baltija Publishing, 2022.
7. Buzarov A. Tendencies of adaptation and integration of immigrants from ukraine in the european union after the aggression of the Russian Federation against Ukraine. *Baltic Journal of Economic Studies*, 2023. Vol. 9 (2). P. 73-90.
8. Carrera S., Ineli-Ciger M., Vosyliute L., Brumat L. The EU grants temporary protection for people fleeing war in Ukraine. Time to rethink unequal solidarity in EU asylum policy, CEPS Policy Insights, 2022. March. URL: https://www.ceps.eu/download/publication/?id=35838&pdf=CEPS-PI2022-09_ASILE_EU-grants-temporary-protection-for-people-fleeing-war-in-Ukraine-1.pdf.
9. Dobiás K., Homem F. EU cities and regions welcoming Ukrainian refugees – mapping multilevel coordination. *European Committee of the Regions*, 2022. URL: <https://doi.org/10.2863/060380>.
10. González Enríquez, C. The welcome given to Ukrainian refugees: some challenges and uncertainties. *Real instituto elcano*, 2022. April 18. URL: <https://www.realinstitutoelcano.org/en/analyses/the-welcome-given-to-ukrainian-refugees-some-challenges-and-uncertainties/>.
11. Grey M. A. The big exodus of Ukrainian refugees isn't an accident – it's part of Putin's plan to destabilize Europe. *The conversation*, 2022. May 24. URL: <https://theconversation.com/the-big-exodus-of-ukrainian-refugees-isnt-an-accident-its-part-of-putins-plan-to-destabilize-europe-182654>.

an-accident-its-part-of-putins-plan-to-destabilize-europe-182654.

12. Ho M. S. D., Deen B., Drost N. Long-term protection in Europe needed for millions of Ukrainian refugees, 2022. Clingendael, September. URL: <https://www.clingendael.org/pub/2022/longterm-protection-in-europe-needed-for-millions-of-ukrainian-refugees/>

13. Karasapan O. Ukrainian refugees: Challenges in a welcoming Europe. Brookings, 14 October. URL: <https://www.brookings.edu/blog/future-development/2022/10/14/ukrainian-refugees-challenges-in-a-welcoming-europe/>

14. Norwegian Refugee Council in Poland. Economic Inclusion of Ukrainian Refugees in Poland. 2022. NRC, 10 July. URL: <https://www.nrc.no/resources/reports/economic-inclusion-of-ukrainian-refugees-in-poland/>

15. Ociepa-Kicińska E. Forms of Aid Provided to Refugees of the 2022 Russia–Ukraine War : The Case of Poland. Int. J. Environ. Res. Public Health, 2022. 19 (20). URL: <https://doi.org/10.3390/ijerph19127085>.

16. Oviedo L., Seryczyńska B. (Eds). Coping and Resilience Strategies among Ukraine War Refugees. Int. J. Environ. Res. Public Health, 2022. Vol. 19 (20). URL: <https://doi.org/10.3390/ijerph192013094>.

17. Parusel B., Varfolomeieva V. The Ukrainian Refugee Situation: Lessons for EU Asylum Policy, 2022. Sieps. URL: <https://www.sieps.se/en/publications/2022/the-ukrainian-refugee-situation-lessons-for-eu-asylum-policy/>

18. Ukrainians in the UK. CReAM research team. An overview of what is known about Ukrainians in the UK, 2022. CReAM, 18 March. URL: <https://cream-migration.org/ukraine-detail.htm>.

19. Tasbas K. The integration challenges of Ukrainian refugees in the Netherlands: What's next? Beyond the Horizon, 2022. 1 September. <https://behorizon.org/the-integration-challenges-of-ukrainian-refugees-in-the-netherlands-whats-next/>

20. Wolffhardt A. New policy brief: 'Caught by surprise? How underdeveloped refugee integration policies will impede the integration of those displaced by the war in Ukraine'. Migration policy group, 2022. URL: <https://www.migpolgroup.com/index.php/2022/08/03/new-policy-brief-caught-by-surprise-how-underdeveloped-refugee-integration-policies-will-impede-the-integration-of-those-displaced-by-the-war-in-ukraine/>

21. Zimmermann K. F., Vernon, V. Why Fortress Europe won't solve the migration crisis – and what will, 2023. Open democracy, 11 January. www.opendemocracy.net/en/podcasts/podcast-borders-belonging/europe-migration-crisis-fortress-wall/

UDC 304.42

THE INCULTURATION AND ADAPTATION OF UKRAINIANS IN EUROPE AFTER THE FULL-SCALE RUSSIAN INVASION :MAIN TRENDS AND CHALLENGES

Korzhov O. – Candidate of Cultural Studies, doctoral student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

In the article is analyzed the main trends and challenges related to the adaptation and inculturation of Ukrainian citizens in refugee status in Europe after the full-scale russian invasion. The analysis found that after the events of February 24, the EU created a certain regulatory framework that for many months provided a legal basis for the stay of temporarily displaced persons from Ukraine in the EU, as well as an appropriate basis for adaptation and inculturation. The unique situation of Ukrainian migrants is that many of them were de-jure integrated in many European countries in the first weeks and months of the war, and the actual adaptation of these people took place after they received the right to temporary residence. It is established that most of the data on the problems of temporarily displaced persons from Ukraine are published in various international reports, sociological studies and journalistic materials. It should be noted that a full-fledged sociological analysis of the environment of migrants from Ukraine is currently difficult. The study revealed the qualitative characteristics of migrants (refugees) in compact settlements as a new group that interacts with various local authorities and civil society in EU countries to establish communication for successful inculturation. There is evidence that the russian federation's war against Ukraine has mobilized a large number of Ukrainians living outside their country to support Ukraine. They were gradually joined by some migrants who integrated into the respective Ukrainian communities in different EU countries. Many of these communities have established their own civic organizations, foundations, unions, and associations for mutual assistance and support of Ukraine and Ukrainians.

Key words: inculturation; adaptation; Ukrainian migrants; russian invasion; EU; government support; labour potential.

Надійшла до редакції 09.08.2024 р.

УДК 070:316.77:323.269.6(470)

КУЛЬТУРНО-МІФОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МАРШУ Є. ПРИГОЖИНА УКРАЇНСЬКИМИ ЗМК

Олесь Довганик – аспірант, спеціальність 034 «Культурологія»,
Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-7429-2013>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.892>
oles.dovhanyk@ukma.edu.ua

Здійснюється теоретичне дефініювання та визначення взаємозв'язку між первинним та політичним міфом. Встановлюються особливості трансляції кратологічного дискурсу засобами масової комунікації в Україні стосовно розуміння маршу Є. Пригожина. Відбувається розгляд основних символічних елементів політичного міфу,

створеного української владою для інтерпретації подій 24-25 червня 2023 р. З'ясовуються особливості кореляції маршу Є. Пригожина в розумінні українськими ЗМК та міфу про Едіпа. Дослідження окреслених проблем відбувається на основі таких методів та підходів: дискурс-аналіз; психоаналіз; аналітична психологія; критично-аналітичний. У науковій розвідці демонструється персоніфікація очільника ПВК «Вагнер» у процесі здійснення маршу у таких міфічних істотах: кентавр, перевертень, гном (гоблін). З'ясовується, що розуміння маршу Є. Пригожина українськими ЗМК містить спільні формально-змістовні риси з міфом про Едіпа.

Ключові слова: міф, архетип, міждисциплінарність, культурні проблеми, культурні практики, культурологічний вимір, марш Є. Пригожина, українські ЗМК, російсько-українська війна.

Актуальність дослідження (постановка проблеми). В останніх десятиліттях спостерігається значний вплив засобів масової комунікації на формування світогляду українського суспільства. Наслідком цього постає зростання впливу політичних міфів та міфологем у процесах сприйняття та розуміння українцями соціокультурних процесів, що зумовлює актуальність дослідження. Проблематика дослідження полягає у маніпулятивному характері сучасних міфів, оскільки останні спрямовані на політичну легітимацію дій влади, а не багатогранну чи аналітичну репрезентацію дійсності. Функціонування сучасних політичних міфів можна простежити в умовах повномасштабної російсько-української війни. Актуальність теми дослідження полягає в тому, що зазначена війна являє собою протистояння нового типу. Це зумовлено тим, що боротьба між Україною та росією відбувається на ідеологічно-міфологічному, а не лише мілітарному рівні. На нашу думку, однією з важливих і резонансних подій, яка демонструє протистояння політичних міфів у межах російської-української війни, постає марш Є. Пригожина. Зважаючи на це, значимість дослідження зумовлена високим рівнем впливу політичних міфів на світогляд українців та міжнародних суб'єктів.

Актуальність наукової розвідки зумовлена асиметричністю між репрезентацією маршу Є. Пригожина в міфі трансльованому українськими інформаційними мережами та мотивами і перебігом його здійснення. Поширення політично-міфологічних елементів через інформаційний простір уможливорює простеження кореляцій між аналізованим кейсом та його міфологічним розумінням. У цьому контексті відбувається спростування уявлення про повну штучність або рудиментарність політичного міфу та демонструється його зв'язок з архетипами. Обрана тематика дослідження актуалізується через відсутність соціокультурних розвідок, присвячених вивченню міфологічно-культурного розуміння маршу очільника ПВК «Вагнер» як події, що потребує осмислення в ході повномасштабної російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика розуміння або інтерпретації соціокультурних міфів та їх взаємозв'язку з символічними первинними прообразами ґрунтовно розроблена або представлена в гуманітарній сфері знань. Це простежується в таких наукових розвідках як «Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження» [19], «Політичний міф, міфологізація сучасного суспільства за допомогою соціальних мереж» [30]; «Міф як феномен культури» [31]; «Соціально-політичний міф: міфотворення та міфотворчість у призмі сучасних комунікативних практик» [21]; «Політичний міф як інструмент маніпулювання масовою свідомістю» [15]. В зазначених наукових джерелах, дослідники фокусують увагу на особливостях багатогранного вивчення феномену міфу. Одна група дослідників зосереджує увагу на з'ясуванні особливостей функціонування та функціях первісних міфів. Інші дослідники фокусуються на вивченні політичних міфів та зв'язку між модерним й первісним міфом.

Перевагами вищевказаних досліджень вважають такі характеристики: науково-методологічна систематизованість досліджень; багатогранність та критичність у вивченні міфів; екстраполяція первинних міфів на модерні соціокультурні події. Незважаючи на значний рівень розробленості проблематики міфу та сильних сторін вищезазначених досліджень, можна простежити недостатній рівень вивчення у науково-академічному знанні сучасних соціокультурних подій, зокрема маршу Є. Пригожина крізь міфологічно-культурну призму.

Мета статті – розкриття культурно-міфологічних образів наявних в українському інформаційному просторі щодо маршу очільника ПВК «Вагнер».

Об'єкт дослідження – репрезентація маршу Є. Пригожина в українських ЗМК.

Предмет дослідження – міфологічні компоненти у марші очолюваним Є. Пригожиним в українських ЗМК.

Методологія дослідження ґрунтується на загальнонаукових та спеціалізованих методах або підходах. До загальнонаукових методів можна зарахувати такі:

а) психоаналітичний (сприяє асоціативному осмисленню маршу Є. Пригожина. Допомагає простежити взаємозв'язок між міфом про Едіпа та маршем Є. Пригожина в розумінні українських ЗМК);

б) дискурс-аналіз (дає змогу зафіксувати основні ідеологічно-сміслові конструкти поширювані українськими ЗМК, що стосуються характеристики маршу Є. Пригожина);

в) аналітична психологія (дає змогу простежити основні архетипні або міфологічні образи наявні в образі маршу очолюваного Є. Пригожиним);

г) критично-аналітичний (сприяє визначенню міфу створеного українськими ЗМК стосовно маршу Є. Пригожина).

До спеціалізованих або культурологічних методів можна віднести такі:

а) міфопоетика [12] (дає змогу метафорично осмислити та інтерпретувати марш Є. Пригожина крізь призму характеристик міфологічних істот, зокрема: кентавра; перевертня; гнома);

б) міфореставраційний [11] (допомагає багатогранно простежити в соціокультурному феномені маршу Є. Пригожина мотиви та образи, які властиві міфу про Едіпа).

Виклад основного матеріалу. Варто розпочати з визначення особливостей розуміння політичного міфу та його взаємозв'язку з первинними образами. У сучасних дослідженнях відсутнє однозначне та вичерпне розуміння поняття «міфу», що демонструє його багатогранність і поліаспектність. У залежності від досліджень, розуміння міфу може набути різноманітних змістовних визначень [26]. Міф являє собою первинну універсальну форму колективної свідомості певної спільноти, що детермінує особливості розуміння соціокультурного простору. У міфі відбувається зіткнення трьох часових модусів – минулого, теперішнього та майбутнього. Осмислення сучасних культурних процесів відбувається на основі звернення осіб або соціальних груп до ретроспективного досвіду. Останній призводить до репрезентації архаїчних і архетипних образів у модерних соціокультурних процесах [26].

На думку К. Леві-Строса наближенням втілення міфології у сьогоденні постає політична ідеологія [29]. В свою чергу, швейцарський представник аналітичної психології К. Юнг вважає, що міфи являють собою колективне несвідоме суспільства та становлять фундаментальний рівень функціонування психічного апарату [28]. Зважаючи на це, міфи та їх архетипи постають універсальними одиницями, які відображаються у найрізноманітніших соціокультурних подіях різних етносів або епох. Тому у різних народів та у різні історичні епохи можуть виникати міфи, відмінні за стилівою, структурною та синтаксичною природою. Однак, усі вони мають схожу оповідальну структуру і архетипіку [28].

У контексті дослідження, важливим стосовно розуміння політичного та сакрального міфу постають рефлексії К. Флада. На його думку, політичний міф детермінується сакральною міфологією та ідеологією [27]. Архаїчний міф охоплює фундаментальні та універсальні міфологеми, відображаючи космологічну світову модель. На противагу цьому, політичний міф репрезентує певний тип соціокультурного сприйняття. Легітимація певного міфу спільнотою призводить до його натуралізації в процесах інтерпретації соціальних процесів. Міф постає претензією на реальність та її правильне або істинне пізнання. У ситуації за умови розвінчування (делегітимації) міфу та розуміння його особливостей, він перестає вважатися самим собою, тобто міфом [27].

Політичний міф спрямований на забезпечення логічного та послідовного розуміння соціально-культурних процесів у державі [10]. Він дає змогу усувати непослідовності, неоднозначності, колізії, які виникають у процесі сприйняття дійсності. Зважаючи на вищезазначену інформацію можна констатувати, що культурні та темпоральні особливості у яких перебуває певна людина чи спільнота, визначають змістовне розуміння певного архетипу. Наслідком цього постає наявність зв'язку між первинними образами та політичними міфами. Це демонструє подвійну природу політичного міфу та долає передсуд щодо його тотальної штучності або технологічності. Тому, в політичному міфі можна простежити контекстний прояв універсальних архетипів, наявних у первісному або сакральному міфі.

Сучасні політичні міфи конструюються на основі первісних прообразів [7]. У модерних міфах наявна гіперболізація і символізація, яка властива первісній міфології. Обидва типи міфів конструюють власний символічний простір. Останній органічно демонструє універсальність та істинність свого змісту стосовно розуміння дійсності. Однак, відмінність між ними полягає в теологічній площині. Первісні міфи формують космологічне уявлення про світ без отримання соціальної користі. На противагу цьому, політичні міфи спрямовані на легітимацію певної влади або режиму. Це зумовлено тим, що вони створюються задля формування певного способу мислення та сприйняття реальності суспільством у владних цілях [7]. Тому, в політичному міфі відбувається синтез елементів первісних міфів та ідеологічних компонентів.

У січні-травні 2023 року відбулося одне з наймасштабніших протистоянь між українською армією та ПВК «Вагнер» упродовж всієї повномасштабної російсько-української війни [1]. В ході активних бойових дій на бахмутському напрямі проросійські мілітаризовані сили штурмували позиції українських військ [1].

У травні 2023 року очільник ПВК «Вагнер» Є. Пригожин висловив своє незадоволення російському військовому керівництву, що стосувалося нестачі боєприпасів у ході штурму м. Бахмут [22]. У російському суспільстві вказана ситуація сприяла формуванню позитивних настроїв щодо постаті Є. Пригожина та критики діяльності військового керівництва, зокрема С. Шойгу і В. Герасимова [2]. Останні, будучи незадоволеними заявами Є. Пригожина, віддали наказ обстріляти позиції та польові табори ПВК «Вагнер» на бахмутському напрямку [20]. Це призвело до значних втрат у складі ПВК «Вагнер» та слугувало основною причиною внутрішнього протистояння між військовим керівництвом росії та Є. Пригожиним [20].

Зростання напруги та рівня конфліктності між очільником ПВК «Вагнер» та військовим керівництвом слугує одним з основних каталізаторів здійснення маршу вагнерівцями. Важливість цього процесу для української держави та її громадян сприяла публічним коментарям або реакції української влади на діяльність Є. Пригожина. Представник ГУР А. Юсов зазначає, що боротьба між Є. Пригожиним та російським військовим сектором є репрезентацією краху поточного режиму в росії [23]. Секретар РНБО О. Данілов вважає, що процеси в росії пов'язані з українською «формулою миру», оскільки вона передбачає подолання путінського режиму. Президент України В. Зеленський стверджує, що слабкість росії є комплексною та не викликає жодних сумнівів, як наслідок Україна володіє потенціалом для захисту європейських держав від рф [15]. Радник керівника Офісу Президента М. Подоляк вважає, що марш Є. Пригожина трансформує поточний статус росії, оскільки на її території відбувається фактичний початок громадянської війни [16]. Начальник головного управління розвідки Міністерства оборони України К. Буданов вважає, що події, здійснювані у росії, є реальними та свідчать про конфлікт між Є. Пригожином і військовим керівництвом рф [24]. Голова Офісу Президента А. Єрмак стверджує, що в росії спостерігається громадянська війна, яка є логічним наслідком після нападу путінського режиму на Україну [3]. Вищевказаний дискурс та їх міфологічно-ідеологічний зміст превалював в українському інформаційному вимірі впродовж 23-25 червня 2023 р. Зважаючи на це, можна простежити конституювання в більшості українців політичного міфу, який базується на таких ідеях: процес очолюваний Є. Пригожиним призведе до фрагментації або краху росії; в усіх сферах соціальної дійсності спостерігається слабкість російської федерації; подія має ознаки повстання та громадянської війни [32].

У цьому контексті важливим постає аналітика вказаного політичного міфу відповідно до події очолюваної Є. Пригожиним. Політичний міф української влади містить такі особливості: гіперболізацію, ідеалізацію, містифікацію. Гіперболізація та ідеалізація проявляється у смислових конструктах «процес саморуйнації», «крах», «повномасштабна слабкість» [32], оскільки вони спрямовані на знакове вираження бажаного для громадян України, а не реальній репрезентації дійсності. Третій аспект відображений у вищевказаних знакових конструктах, оскільки вони спрямовані на стирання межі між модусом теперішнього та майбутнього. Це дає змогу вийти за межі темпорального осмислення маршу Є. Пригожина і надати йому символічне вираження детерміноване бажанням.

Враховуючи особливості політичного міфу поширюваного українськими засобами масової комунікації, можна стверджувати, що на асоціативному рівні простежуються певні змістовні кореляції між символічним образом маршу Є. Пригожина та міфом про Едіпа. У цьому контексті варто зазначити, що міфологічне осмислення вищезазначеного феномену є реконструкцією, а не репрезентацією втілення цього міфу. Ключових суб'єктів та їх соціально-рольову функцію у вищевказаному міфі представлено у таблиці. (див. таблицю № 1)

Таблиця № 1

Суб'єкти міфу	Роль в міфі	Персоніфікація у марші Є. Пригожина
Лай	Цар Фів	в. Путін
Едіп	Син царя Фів	Є. Пригожин
Аполлон	Пророк, який розповів про батьковбивство Лаю	Радники та оточення наближене до в. путіна
Поліб	Коринфський бездітний цар, який прийняв Едіпа на виховання	О. Лукашенко
Дельфійський оракул	Розповів про пророцтво та його наслідки Едіпу	О. Лукашенко
Іокаста	Матір та дружина Едіпа, дружина Лая	Росія
Етеокл, Полінік	Сини Едіпа від його матері	ПВК «Вагнер»

Створено автором

Зростання ролі та впливу Є. Пригожина у російському політикумі пов'язують із діяльністю в. путіна. Експерти вважають, що лояльність «м'ясника путіна» та якісне виконання ним своїх обов'язків слугувало каталізатором довіри російського президента до свого помічника [8]. Це дає змогу стверджувати, що останній постає батьком, що уможливив соціально-символічне народження образу Є. Пригожина. В свою чергу, ініціатор маршу постає в ролі сина, тобто Едіпа. Зважаючи на символічно кровний зв'язок в. путіна і Є. Пригожина, останній отримав змогу створити мілітаризовану організацію ПВК «Вагнер», яка асоціативно репрезентується в образі його дитини. Прирівнювання мілітаризованої організації очолюваної Є. Пригожиним до його дитини зумовлено тим, що він забезпечує її розвиток, зростання та турбується про її становище.

Вищевказані події відбувалися на території росії, яка символічно постає лоном для виношування, дозрівання та формування соціокультурного образу Є. Пригожина, тобто його матір'ю. Отримання військового та політичного впливу Є. Пригожина слугувало формуванню його підтримки зі сторони російського населення. Дізнавшись про це від своїх радників, президент росії прийняв рішення відправити свого сина якнайдалі від росії для виконання різноманітних завдань.

Із 2012 року Є. Пригожин відіграє центральну роль у забезпеченні таких соціально-політичних процесів у росії: функціонування владної вертикалі; підзвітності локальних політичних суб'єктів та органів влади; зростання військової могутності; поширення проросійських настроїв у міжнародних засобах масової комунікації [8]. Голова ПВК «Вагнер» брав участь у таких процесах: подоланні реального політичного плюралізму в росії; порушення територіальної цілісності України; інформаційного впливу на президентські вибори в США у 2016 році; надання допомоги режиму Н. Мадуро в 2019 році; збереження режиму Б. Асада в Сирії в 2014-2015 роках [8].

Первинно, ПВК «Вагнер» складався з інтернаціональних найманців, що символічно втілюється у відчуженні Є. Пригожина від своїх асоціативних батька та матері. Однак, після початку повномасштабної війни та діяльності цієї організації на Східному (Бахмутському) напрямку в Україні, основна частини військових складалася з російських громадян [16]. Це дає змогу говорити про інцестуальну природу виникнення ПВК «Вагнер», як продукту інтимних символічних взаємин Є. Пригожина та росії. У цій ситуації звертаємо увагу, що інцест є заборонений у більшості країнах світу через ризик передачі генетичного захворювання. Підтвердженням доцільності такого табу і перверсивності поведінки військових ПВК «Вагнер» постає їх жорстокість або антигуманність у ході введення бойових дій й ставленні до самих себе [16].

Виконуючи військово-політичні завдання на різних континентах Є. Пригожин набував досвіду та мужності у військовій діяльності. Знаючи про свого батька та матір, Є. Пригожин був незадоволений їх реакцією на обстріли російськими мілітарними силами військових позицій ПВК «Вагнер». У цьому контексті, російське військове керівництво символічно репрезентується в образі відмови, що полягає у негативній відповіді на запит Є. Пригожина щодо отримання засобів для боротьби з ворогом. Наслідком цього постає незадоволення очільником ПВК «Вагнер» діяльності військового керівництва росії. Кульмінацією непорозуміння між двома вищевказаними мілітарними блоками вважається обстріл російськими військовими тилових позицій вагнерівців [4]. Це слугувало основним каталізатором маршу Є. Пригожина та прагнення, на думку українських ЗМК, батьковбивства.

Український політичний міф пропагує ідею прагнення подолання Є. Пригожиним наявного військово-політичного режиму. Послідовно захоплюючи території Воронежа та Ростову-на-Дону, він наближався до оволодіння своєю символічною матір'ю та знищення батька. Останній записав відеозвернення, у якому назвав свого символічного сина зрадником та пообіцяв покарати його за непослух.

Наближаючись до Москви, у перемовини з очільником ПВК «Вагнер» вступив О. Лукашенко [18]. Йому вдалося відмовити Є. Пригожина від свого плану та цілей задля збереження батька, матері та російського народу. У цьому контексті президент Білорусі постає в ролі оракула, який застерігає очільника маршу від наслідків реалізації своєї діяльності. Після досягнення консенсусу між сторонами комунікації, в. путін віддав свого крамольного сина та його дитину бездітному (у військовому плані) О. Лукашенко [18]. У цьому контексті, президент Білорусі постає коринфським царем, який на символічному рівні будучи бездітним отримує сина. Очільник ПВК «Вагнер» надає О. Лукашенку військової могутності, сили та захищеності через розташування своїх військ на території Білорусі. Тому президент Білорусі символічно репрезентує дуалістичну суб'єктно-рольову природу, яка проявляється в діяльності оракула та царя Карфегену, який прийняв до себе Едіпа - Поліба.

З однієї сторони, не виконавши пророцтво, очільнику ПВК «Вагнер» вдалося зберегти єдність російської держави та запобігти її покаранню через батьковбивство. З іншого боку, не виконання Є. Пригожиним свого пророцтва або долі не превентувало поширення хвороби серед російського народу, оскільки впродовж останніх трьох десятиліть його охоплює ціннісно-світоглядна чума або недуга неоімперіалізму. Російський президент, усвідомлюючи потенційні загрози та ризики для своєї влади у перспективі, вирішив унеможливити пророцтво та покарав свого сина за непослух. Наслідком цього стало збиття гелікоптера ватажка ПВК «Вагнер», де за попередньою інформацією він перебував летючи до Москви [9]. Таким чином на асоціативно-символічному рівні російський президент здійснив кастрацію свого сина у боротьбі за матір, тобто росію.

У процесі інтерпретації маршу Є. Пригожина, українські ЗМК несвідомо та опосередковано наділяють очільника ПВК «Вагнер» образами таких міфічних істот: кентавр, перевертень, гном. Міфічна істота кентавра наявна в оповідях давньої Греції та християнстві. У цьому контексті, ми використовуватимемо розуміння кентавра у межах християнського віровчення [6]. В своїй реакції та зверненнях до російської влади Є. Пригожин демонструє надмірну чутливість до постраждалих

вагнерівців і агресію до винуватців обстрілу, що демонструє зв'язок його образу з кентавром. У описі кентавра зазначається, що він завжди знаходиться на межі між добром та злом, сумніваючись у прийнятті певної сторони. Вказаний опис проявляється у Є. Пригожина у контексті успішного завершення або відмови від здійснення маршу. Взаємозв'язок між Є. Пригожиним та кентавром проявляється в тваринній (нижчій) природі поведінки обох вищевказаних образів. Наприклад, примітивність проявляється у виправданні діяльності ПВК «Вагнер» Є. Пригожиним на території України. У міфах кентавр проявляється в ролі єритика, який знаючи реальний стан справ невірно використовує його. У діяльності очільника ПВК «Вагнер» це проявляється в розумінні реальної мети повномасштабної війни та ролі варгнерівців в ній. Незважаючи на це, Є. Пригожин продовжував наслідувати та відтворювати ілюзорні аргументи превентивності ведення війни на території України задля збереження росії. Вказані псевдообґрунтування є частиною конституювання неоевразійської ідеології імперської росії [5].

У діяльності Є. Пригожина простежується відображення міфічної істоти перевертня. Це проявляється в змінності його поглядів та простежується в прагненні змінити військово-політичне керівництво росії й подальшій відмові від цієї ідеї в короткостроковій перспективі [5]. Однією з характеристик перевертня є трансформація його образу вночі [5]. У цьому контексті варто зазначити, що на символічному рівні очільник ПВК «Вагнер» розпочав свій марш вночі та ближче до вечора відмовився від своїх експансіоністських цілей. Вказані зміни поведінки можуть свідчити про непередбачуваність та подвійну природу Є. Пригожина.

У міфологічному образі Є. Пригожина частково репрезентується міфічна істота – гном. В залежності від типу культури, цей образ може втілюватися у гоблінах або чортенятах [17]. Основними його характеристиками вважається хитрість і висміювання (жартівливість). Хитрість у поведінці очільника ПВК «Вагнер» проявляється в ситуації критики військового керівництва росії за відсутність постачання достатньої кількості боєприпасів вагнерівцям [25]. Вищевказана ознака наявна в спонтанності походу вагнерівців на територію росії. В свою чергу, жартівливість у марші Є. Пригожина проявляється в його тривалості та перебігу, оскільки він розгортався з високим рівнем інтенсивності та завершився відповідно. Зазначена динаміка здійснення боротьби вагнерівців проти російського керівництва слугує висміюванням та глузуванням з очікувань багатьох українських громадян, які вбачали у цьому марші можливість здобути перемогу в протистоянні з росією. Тому образ Є. Пригожина містить поведінкові риси властиві гному.

Висновки. Отже, в статті відображено множинність та багатогранність поняття «міф» відповідно до дослідницького фокусу наукової розвідки. Встановлено, що в сучасному політичному міфі репрезентуються універсальні образи, притаманні первинним космологічним міфам. Визначено, що політичний міф являє собою синтетичний конструкт, який охоплює ідеологію та елементи сакральних міфів водночас. Розкрито, що українські засоби масової комунікації посилюються на реакцію та дискурс українських політиків сформулювали таке уявлення стосовно маршу Є. Пригожина: він є реальним та являє собою громадянську війну або повстання; його наслідком буде зміна статусу росії та політичного режиму; саморуйнація росії спричинена діяльністю України. Встановлено, що вказаний масово-комунікативний інформаційний політичний міф асоціативно містить кореляції з оповіддю про Едіпа. Це продемонстровано в таких контекстах: прихід до влади Є. Пригожина через вплив в. путіна; відправлення Є. Пригожина та ПВК «Вагнер» в Африку та Америку задля виконання соціально-політичних завдань; конфлікт Є. Пригожина; успішне введення перемовин між; передислокація вагнерівців у Білорусь. З'ясовано, що марш Є. Пригожина відображає такі міфологічні аспекти: заслання Едіпа якнайдалі від Фів; знищення Едіпом держави свого батька; наявність медіуму чи оракулу, який застерігає від наслідків діяльності Едіпа; прагнення до батьковбивства.

У цьому дослідженні простежено відображення в марші та образі Є. Пригожина різноманітних міфічних істот, зокрема кентавра, перевертня та гнома (гобліна). Ідентифіковано, що спільними рисами маршу Є. Пригожина та кентавра є агресія, жорстокість, тваринність, пропагування оманливості. Це проявляється у жорсткості вагнерівців у процесі введення бойових дій і аргументації своєї діяльності. Визначено, що спільними характеристиками вагнерівців та їх очільника з перевертнем постає їх мінливість та непостійність. Практичним підтвердженням цього постає марш Є. Пригожина та його завершення у короткостроковій перспективі. Розкрито, що марш очільника ПВК «Вагнер» має спільні ознаки з гномом, який характеризується підлістю, хитрістю та насмішками. Репрезентація хитрості відбувається у підготовці Є. Пригожина до маршу. В свою чергу, відсутність реалізації бажань українського народу демонструється в швидкоплинному завершенні цього маршу.

Перспективи подальших досліджень. Результати дослідження слугують основою для майбутніх наукових розвідок у різних гуманітарних галузях знання. Майбутні дослідження можуть стосуватися таких аспектів як вивчення політичного міфу створеного російською владою; особливості риторики російських засобів масової інформації; пошуком кореляцій між російським політичним міфом та первинними

символічними прообразами; розширення міфологічного патерну розуміння та інтерпретації Є. Пригожина.

Список використаної літератури

1. «Битва за Бахмут, контрнаступ, Авдіївка, Мар'їнка, плацдарм в Кринках. Рік на фронтах». *Суспільне новини*. URL: <https://susplne.media/644444-bitva-za-bahmut-kontrnastup-avdiivka-marinka-placdarm-v-krinkah-rik-na-frontah/>.
2. Близько половини росіян підтримують критику Пригожиним російського Міноборони – опитування. *Радіо Свобода*. <https://www.radiosvoboda.org/a/news-prygozhyn-rf-pidtrymka/32487687.html> (дата звернення: 24.11.2024).
3. Бойко М. «Диктатури зрештою падають»: Єрмак про громадянську війну в Росії. *ТСН.ua*. URL: <https://tsn.ua/svit/diktaturi-zresh-toyu-padayut-yermak-pro-gromadyansku-viynu-v-rosiyi-2356801.html> (дата звернення: 14.11.2024).
4. Братюк Ю., Прадід Я. Ватажок «вагнерівців» оголосив про повстання проти російського міноборони. *ZAXID.NET*. URL: https://zaxid.net/vatazhok_pvk_vagnera_zvinuvativ_minoboroni_rf_v_raketnomu_udari_po_tilovih_taborah_n1566136 (дата звернення: 14.11.2024).
5. Бушанський В. Російська імперська ідеологія: політика міфотворчості. *Наук. зап. ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2018. Т. 4. № 78. С. 296–306. URL: https://ipien.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bushanskyi_rosiiska-1.pdf.
6. Гальчук О. Метаморфози образу кентавра в українській літературі високого модернізму. *Наук. пр. Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 295. № 283. С. 29–33. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/141487655.pdf>.
7. Головатий М. Ф. Політична міфологія: *Навч. посіб.* Київ: МАУП, 2006. 144 с. URL: https://maup.com.ua/assets/files/lib/book/polit_mifolog.pdf.
8. Горянов А. Путін і Пригожин. Як їхні стосунки показували суть російської влади. *BBC News Україна*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-66613732> (дата звернення: 14.11.2024).
9. ГО «Український мілітарний центр». В Росії розбився літак Пригожина. URL: <https://mil.in.ua/uk/news/v-rosiyi-rozbyvsya-litak-prygozhyna/>.
10. Демчук Р. В. Метаморфози міфологічного. *Магістеріум*. 2017. Вип. 68. С. 14–21.
11. Демчук Р. В. Міфопоетика як засіб моделювання української ідентичності: культурно-цивілізаційний проект : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2018.
12. Демчук Р. В. Міфопоетика як культурний топос та культурологічний метод. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* 2017. № 3. С. 48–52. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/13136>.
13. Запорожцева Є. О. Політичний міф як інструмент маніпулювання масовою свідомістю : кваліфікаційна робота на здобуття ОС «Магістр» : спец. 052 «Політологія». Миколаїв, 2023. URL: <https://krs.chmnu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2597>.
14. Івшина О., Просвірова О. Как и какой ценой ЧВК «Вагнер» захватывала Бахмут. *BBC News Русская служба*. URL: <https://www.bbc.com/russian/articles/cv22vjwj10eo> (дата звернення: 14.11.2024).
15. Капнік О. Зеленський відреагував на заколот Пригожина: «Слабкість Росії очевидна». *ТСН.ua*. URL: <https://tsn.ua/politika/zelenskiy-vidreaguvav-na-zakolot-prigozhina-slabkist-rosiyi-ochevidna-2356678.html> (дата звернення: 14.11.2024).
16. Кобзар Ю. Бунт Пригожина: Подольак пояснив, чому Україна не вболіватиме за жодну зі сторін. *Новини України УНІАН*. URL: <https://www.unian.ua/society/bunt-prigozhina-podolyak-poyasniv-chomu-ukrajina-ne-vbolivatime-za-zhodnu-zi-storin-12305592.html> (дата звернення: 14.11.2024).
17. Колесник О. Концепт-міфологема гном у дзеркалі мови. *Філологічні студії. Зб. наук. пр.*, 2014. № 3. С. 23–30.
18. Коріновська А. Пресслужба Лукашенка повідомила, що він провів перемовини з Пригожиним. *Суспільне новини*. URL: <https://susplne.media/514795-pressluzba-lukashenka-povidomila-so-vin-proviv-peremovini-z-prigozinim/>.
19. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2019. № 21. С. 367–378. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/35.pdf.
20. Кравченко О. Пригожин заявив про удар Міноборони РФ по позиціях «групи Вагнера» (відео). *LB.ua*. URL: https://lb.ua/society/2023/06/23/561976_prigozhin_zayaviv_pro_udar_minoboroni.html (дата звернення: 24.11.2024).
21. Кузьменко Г. О. Соціально-політичний міф: міфотворення та міфотворчість у призмі сучасних комунікативних практик. *Public management*. 2021. Т. 26, № 1. С. 71–84. URL: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1\(26\)-71-84](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-71-84) (дата звернення: 14.11.2024).
22. Пригожин заявив про «ліквідацію» ПБК «Вагнер». Що це означає? *BBC News Україна*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/suxqnn6np2lo> (дата звернення: 24.11.2024).
23. Прищепа Я. «Продовження внутрішньоросійських конфліктів»: у ГУР прокоментували заколот Пригожина. *Суспільне новини*. URL: <https://susplne.media/514555-prodovzenna-vnutrisnorosijskih-konfliktiv-u-gur-prokomentovali-zakolot-prigozhina/>.
24. Топчій О. Буданов про конфлікт Пригожина і міноборони РФ: він цілком реальний, це не фейк (відео). *Новини України УНІАН*. URL: <https://www.unian.ua/world/budanov-pro-konflikt-prigozhina-i-minoboroni-rf-vin-cilkom-realniy-ce-ne-feyk-video-12305352.html> (дата звернення: 14.11.2024).
25. Фохт Е., Аксенов П. «Шойгу! Герасимов! Где боеприпасы? Посмотрите на них, суки». Пригожин пообещал, что ЧВК «Вагнер» покинет Бахмут. *BBC News Русская служба*. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-65501087> (дата звернення: 14.11.2024).
26. Шайгородський Ю. До визначення сутності поняття «політичний міф». *Сучасна українська політика*.

Політики і політологи про неї. 2009. № 16. С. 49–53. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/26549>.

27. Flood C. *Political Myth (Theorists of Myth)*. Routledge, 2001. 256 p.
28. Jung C. G. *Vom kollektiven Unbewussten und den Archetypen*. Patmos Verlag, 2023.
29. Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958. 452 p.
30. Ragimova A. B. Політичний міф, міфологізація сучасного суспільства за допомогою соціальних мереж. *Наук.-теорет. альм. «Грані»*. 2018. Т. 21, № 4. С. 18–24. URL: <https://doi.org/10.15421/171852> (дата звернення: 14.11.2024).
31. Shynkaruk V., Salata H., Danylova T. MYTH AS A PHENOMENON OF CULTURE. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2018. No. 4. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152938> (date of access: 14.11.2024).
32. Ukrinform. Заколот Пригожина. Все, що відомо на цей момент. *Укрінформ - актуальні новини України та світу*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/3727120-zakolot-prigozina-vse-so-vidomo-na-cej-moment.html (дата звернення: 24.11.2024).

References

1. «Bytva za Bakhmut, kontrnastup, Avdiivka, Marinka, platsdarm v Krynках. Rik na frontakh». *Suspilne novyny*. URL: <https://suspilne.media/644444-bitva-za-bahmut-kontrnastup-avdiivka-marinka-placdarm-v-krinkah-rik-na-frontah/>.
2. Blyzko polovyny rosiian pidtrymuiut krytyku Pryhozhynym rosiiskoho Minoborony – opytuvannia. *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-prygozhyn-rf-pidtrymka/32487687.html> (data zvernennia: 24.11.2024).
3. Boiko M. «Dyktatury zreshtoiu padaiut»: Yermak - pro hromadiansku viinu v Rosii. *TSN.ua*. URL: <https://tsn.ua/svit/diktaturi-zreshtoiu-padayut-yermak-pro-gromadyansku-viynu-v-rosiyi-2356801.html>
4. Bratiuk Yu., Pradid Ya. Vatazhok «vahrivtsiv» oholosyv pro povstannia proty rosiiskoho minoborony. *ZAXID.NET*. zaxid.net/vatazhok_pvk_vagnera_zvinuvativ_minoborony_rf_v_raketnomu_udari_po_tilovih_taborah_n1566136
5. Bushanskyi V. Rosiiska imperska ideolohiia: polityka mifotvorchosti. *Naukovi zapysky IPIEND im. I.F. Kurasa NAN Ukrainy*. 2018. Т. 4, № 78. С. 296–306. URL: <https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bushanskyi-rosiiska-1.pdf>.
6. Halchuk O. Metamorfozy obrazu kentavra v ukrainskii literaturi vysokoho modernizmu. *Naukovi pratsi. Filolohiia. Literaturyznavstvo*. 2017. Т. 295, № 283. С. 29–33. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/141487655.pdf>.
7. Holovatyi M. F. *Politychna mifolohiia: Navch. posib*. Kyiv : MAUP, 2006. 144 s. URL: https://maup.com.ua/assets/files/lib/book/polit_mifolog.pdf.
8. Horianov A. Putin i Pryhozhyn. Yak yikhni stosunky pokazyvaly sut rosiiskoi vlady. *BBC News Ukraina*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-66613732> (data zvernennia: 14.11.2024).
9. HO «Ukrainskyi militarnyi tsentr». V Rosii rozbyvsia litak Pryhozhyna. URL: <https://mil.in.ua/uk/news/v-rosiyi-rozbyvsya-litak-prygozhyna/>.
10. Demchuk R. V. *Metamorfozy mifolohichnoho. Mahisterium*. 2017. Vyp. 68. С. 14–21.
11. Demchuk R. V. *Mifopoetyka yak zasib modeliuvannia ukrainskoi identychnosti: kulturno-tsyvilizatsiinyi proekt : avtoref. dys. ... d-ra kulturolohii* : 26.00.01. Kyiv, 2018.
12. Demchuk R. V. *Mifopoetyka yak kulturnyi topos ta kulturolohichniy metod. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : naukovyi zhurnal*. 2017. № 3. С. 48–52. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/13136>.
13. Zaporozhtseva Ye. O. *Politychnyi mif yak instrument manipuliuvannia masovoiu svidomistiu : kvalifikatsiina robota na zdobuttia osvithnoho stupenia «mahistr» : spets. 052 «Politolohiia»*. Mykolaiv, 2023. URL: <https://krs.chmnu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2597>.
14. Yvshyna O., Prosyrova O. Kak y kakoi tsenoi ChVK «Vahner» zakhvatyvala Bakhmut. *BBC News Russkaia sluzhba*. URL: <https://www.bbc.com/russian/articles/cv22vjw10eo> (data zvernennia: 14.11.2024).
15. Kapnik O. Zelenskyi vidreahuvav na zakolot Pryhozhyna: «Slabkist Rosii ochevydna». *TSN.ua*. URL: <https://tsn.ua/politika/zelenskiy-vidreahuvav-na-zakolot-prigozhina-slabkist-rosiyi-ochevidna-2356678.html>
16. Kobzar Yu. Bunt Pryhozhyna: Podoliak poiasnyv, chomu Ukraina ne vbolivatyme za zhodnu zi storin. *Novyny Ukrainy UNIAN*. URL: <https://www.unian.ua/society/bunt-prigozhina-podoliak-poyasniv-chomu-ukrajina-ne-vbolivatyme-za-zhodnu-zi-storin-12305592.html> (data zvernennia: 14.11.2024).
17. Kolesnyk O. Kontsept-mifolohema hnom u dzerkali movy. *Filolohichni studii. Zbirnyk naukovykh prats*. 2014. № 3. С. 23–30.
18. Korinovska A. Presssluzhba Lukashenka povidomya, shcho vin proviv peremovyny z Pryhozhynym. *Suspilne novyny*. URL: <https://suspilne.media/514795-presssluzhba-lukashenka-povidomila-so-vin-proviv-peremoviny-z-prigozhynim/>.
19. Kostyuk I. Mif yak sotsiokulturnyi fenomen: funktsionalne navantazhennia. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2019. № 21. С. 367–378. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/35.pdf.
20. Kravchenko O. Pryhozhyn zaiavyy pro udar Minoborony RF po pozytsiiakh «hrupy Vahnera» (video). *LB.ua*. URL: lb.ua/society/2023/06/23/561976_prigozhin_zayaviv_pro_udar_minoboroni.html (data zvernennia: 24.11.2024).
21. Kuzmenko H. O. Sotsialno-politychnyi mif: mifotvorennia ta mifotvorchist u pryzmi suchasnykh komunikativnykh praktyk. *Public management*. 2021. Т. 26, № 1. С. 71–84. URL: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1\(26\)-71-84](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-71-84) (data zvernennia: 14.11.2024).
22. Pryhozhyn zaiavyy pro "likvidatsiiu" PVK "Vahner". Shcho tse oznachaie?. *BBC News Ukraina*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cyxqnn6np2lo> (data zvernennia: 24.11.2024).
23. Pryshchepa Ya. «Prodovzhennia vnutrishnorosiiskykh konfliktiv»: u HUR prokomentuvaly zakolot Pryhozhyna. *Suspilne novyny*. URL: <https://suspilne.media/514555-prodovzhennia-vnutrishnorosiiskykh-konfliktiv-u-gur-prokomentovali-zakolot-prigozhina/>.

24. Topchii O. Budanov pro konflikt Pryhozhyna i minoborony RF: vin tsilkom realnyi, tse ne feik (video). Novyny Ukrainy UNIAN. URL: <https://www.unian.ua/world/budanov-pro-konflikt-prigozhyna-i-minoborony-rf-vin-cilkom-realnyi-ce-ne-feyk-video-12305352.html> (data zvernennia: 14.11.2024).

25. Fokht E., Aksenov P. "Shoihu! Herasymov! Hde boeprypasy? Posmotryte na nykh, suky". Pryhozhyn poobeshchal, chto ChVK "Vahner" pokynet Bakhmut. BBC News Russkaia sluzhba. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-65501087> (data zvernennia: 14.11.2024).

26. Shaihorodskiy Yu. Do vyznachennia sutnosti poniattia «politychnyi mif». Suchasna ukrainska polityka. Polityky i politolohy pro nei. 2009. № 16. S. 49–53. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/26549>.

27. Flood C. Political Myth (Theorists of Myth). Routledge, 2001. 256 p.

28. Jung C. G. Vom kollektiven Unbewussten und den Archetypen. Patmos Verlag, 2023.

29. Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale. Paris : Plon, 1958. 452 p.

30. Ragimova A. B. Politychnyi mif, mifolohizatsiia suchasnoho suspilstva za dopomohoiu sotsialnykh merezh. Naukovo-teoretychnyi almanakh «Hrani». 2018. T. 21, № 4. S. 18–24. URL: <https://doi.org/10.15421/171852>

31. Shynkaruk V., Salata H., Danylova T. MYTH AS A PHENOMENON OF CULTURE. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. 2018. No. 4. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152938>.

32. Ukrinform. Zakolot Pryhozhyna. Vse, shcho vidomo na tsei moment. Ukrinform - aktualni novyny Ukrainy ta svitu. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/3727120-zakolot-prigozhyna-vse-so-vidomo-na-cej-moment.html

CULTURAL AND MYTHOLOGICAL INTERPRETATION OF E. PRIGOZHIN'S MARCH BY UKRAINIAN MEDIA

Dovhanyk Oles' – PhD student of the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy

The article provides a theoretical definition and determination of the relationship between the primary and political myth. The article identifies the peculiarities of transmitting kratological discourse by the mass media in Ukraine in relation to the understanding of E. Prigozhin's march. We consider the main symbolic elements of the political myth created by the Ukrainian authorities to interpret the events of June 24–25, 2023. Also the author clarifies the peculiarities of the correlation between the march of E. Prigozhin as understood by the Ukrainian media and the myth of Oedipus. The study of the outlined problems is based on the following methods and approaches: discourse analysis; psychoanalysis; analytical psychology; critical-analytical. The scientific research demonstrates the personification of the head of the Wagner PMC in the process of marching in the following mythical creatures: centaur, werewolf, dwarf (goblin). It turns out that the Ukrainian media's understanding of Prigozhin's march has common formal and substantive features with the myth of Oedipus.

Key words: myth, archetype, interdisciplinarity, cultural problems, cultural practices, cultural dimension, E. Prigozhin's march, Ukrainian media, russian-Ukrainian war.

UDC: 070:316.77:323.269.6(470)

CULTURAL AND MYTHOLOGICAL INTERPRETATION OF E. PRIGOZHIN'S MARCH BY UKRAINIAN MEDIA

Dovhanyk Oles – PhD student of the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy

Purpose of the research – to reveal the cultural and mythological images available in the Ukrainian information field regarding the march of the head of the Wagner PMC.

Research methodology. The research methodology is based on general scientific and specialised methods or approaches. The general scientific methods include the following: psychoanalytic, discourse analysis, analytical psychology, critical analysis. Specialised methods include mythopoetics and the mytho-restoration approach. This scientific and methodological toolkit contributed to the understanding of the discourse of the Ukrainian mass media regarding the march of E. Prigozhin and allowed to metaphorically interpret this event through the prism of the Oedipus myth.

Results. The article demonstrates the multiplicity and multifaceted nature of the concept of “myth”. It is established that the modern political myth represents universal images inherent in the primary cosmological myths. It is determined that the political myth is a synthetic construct that encompasses ideology and elements of sacred myths at the same time. It is revealed that the Ukrainian mass media, referring to the reaction and discourse of Ukrainian politicians, have formed the following idea about E. Prigozhin's march: its consequence will be a change in the status of Russia and the political regime; Russia's self-destruction is caused by Ukraine's activities. It is found that E. Prigozhin's march reflects the following mythological aspects: Oedipus' exile as far as possible from Thebes; Oedipus' destruction of his father's state; the presence of a medium or oracle who warns against the consequences of Oedipus' activities; the desire for patricide. It is identified that the common features of E. Prigozhin's march and the centaur are aggression, cruelty, animalism, and propaganda of deception. It is determined that the common characteristics of Wagnerians and their leader with a werewolf are their variability and impermanence.

Novelty. The novelty of the study lies in the establishment of a symbolic and associative connection between the march of E. Prigozhin and the myth of Oedipus. For the first time, the symbolic and cultural image of E. Prigozhin was revealed in the context of the following mythological creatures: centaur, dwarf, werewolf.

Key words: myth, archetype, interdisciplinarity, cultural problems, cultural practices, cultural dimension, E. Prigozhin's march, Ukrainian media, Russian-Ukrainian war.

Надійшла до редакції 1.10.2024 р.

Олександр Авдєєв – аспірант першого року навчання
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ
<https://orcid.org/0009-0004-3157-1284>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.893>
asavdeyev@gmail.com

Статтю присвячено висвітленню ролі гумору в сучасній культурі. Окреслено його значення в якості маркеру змін суспільних настроїв. Аналіз трансформаційних процесів, що відбуваються у соціумі, демонструється на прикладі зрушень, що простежуються у гумористичних практиках українців. Аналізується роль гумору в умовах російсько-української війни 2022–2024 років через виокремлення змін його функцій і тематичних акцентів. Дослідження базується на двох хвилях онлайн-опитувань, проведених у 2022 і 2024 роках. Гумористичні наративи класифіковано за категоріями: консолідуючі, роз'єднуючі, побутові та невизначені. У 2022 р. домінували консолідуючі жарти (70,68%), що сприяли згуртуванню суспільства, декатастрофізації та формуванню колективної ідентичності (меми про Чорнобайвку, HIMARS). У 2024 р. частка побутового гумору зросла до 26,32%, а також збільшилась кількість роз'єднуючих жартів, спрямованих на критику внутрішніх груп (5,26%), що вказує на соціальні напруження. Результати підтверджують, що гумор виконує адаптивну, згуртовуючу й критичну функції, стаючи маркером суспільних настроїв. Український досвід демонструє, як гумористичні наративи допомагають знижувати стрес і підтримувати психологічну стійкість у кризові періоди.

Ключові слова: гумор, комічне, війна, консолідуючі жарти, український гумор, гумор під час війни, народний гумор.

Постановка проблеми. Гумор є важливим соціокультурним феноменом, що відіграє значну роль у соціальній комунікації, консолідації та адаптації до кризових умов. У контексті повномасштабної війни він стає не лише способом збереження психічної рівноваги, але й потужним інструментом рефлексії щодо актуальних подій. У лютому 2022 р. українське суспільство постало перед значними випробуваннями, найбільшими в сучасній історії і закономірно, що мали виникнути механізми боротьби з кризовим у фізичному та психологічному відношенні станом, який охопив всіх, без виключення. Відповіддю на це стала поява у медіапросторі величезної кількості гумористичного контенту, такого як меми, стендап, «твіти». Різні форми комічного застосовувались під час стрімів на YouTube, телемарафону, приватних розмовах. Досвід України в умовах повномасштабної російсько-української війни 2022–2024 рр. відкриває унікальні можливості для аналізу змін у гумористичних наративах, їх функцій та тематичних акцентів. Зокрема, це дослідження дозволяє зрозуміти, як змінюються суспільні настрої та пріоритети під впливом тривалого стресу і кризових обставин.

Аналіз досліджень і публікацій. А. Бергсон у своїй праці «Сміх» [1] розглянув гумор як механізм соціального контролю, що допомагає виправляти дезадаптивні патерни поведінки. Він наголошував, що сміх виникає тоді, коли виявляється негнучкість чи автоматизм у поведінці, і підкреслював його роль у підтримці гармонії в соціумі. Значний внесок у дослідження гумору зробив З. Фройд у роботі «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten» [4]. Він трактував гумор як спосіб економії психічної енергії, дозволяючи висловлювати приховані чи табуовані думки в соціально прийнятній формі. Таким чином, гумор допомагає впоратися зі стресом, полегшує міжособистісну взаємодію та створює почуття безпеки. На противагу цьому, теорія невідповідності акцентує увагу на несподіваних розривах між очікуванням і реальністю. Вона стала основою для багатьох сучасних когнітивних досліджень гумору, прикладом яких є робота «Всередині жарту» М. Гарлі, Д. Деннетта, Р. Адамса [6]. П. МакГроу та Дж. Уоррен запропонували теорію «доброзичливого порушення» (benign violation) [9], згідно якої гумор виникає, коли порушення соціальних або когнітивних норм сприймається як безпечне для індивіда. Ця концепція пояснює, чому гумор може одночасно бути порушенням соціальних норм, але не викликати зворотної агресії чи образи. Психологічну сторону гумору досліджував Р. Мартін, який виділив чотири гумористичні стилі гумору [8].

У контексті російсько-української війни гумор аналізували Н. Клумбутє та К. Єремєєва [7], а саме роль мемів і карикатур як інструменту громадянського активізму, адаптивні функції гумору у кризових ситуаціях. Ю. Стребкова та І. Кравченко досліджували ролі і бачення жінки у цій війни через призму жартів у телеграм-каналах, когнітивні аспекти гумору під час війни [2].

Мета статті – виявити трансформацію гумористичних наративів українців в умовах війни 2022–2024 років, визначивши зміни у стильових та тематичних пріоритетах.

Виклад основного матеріалу. Гумор є складним феноменом, який досліджувався в межах

різних соціогуманітарних дисциплін – філософії, естетики, психології, соціології. Наприклад, у перших розділах колективної праці М. Гарлі, Д. Деннетта, Р. Адамса «Всередині жарту» [6] її автори задаються питанням про міркування тих, хто бачить людину з дивною поведінкою. Вірогідно, вони зацікавляються причиною її появи, й автори пропонують саме причинно-наслідковий принцип брати до уваги при дослідженні поведінки. Якщо у людства є такий феномен як гумор, то він має виконувати якусь функцію. І дійсно, можна виділити деякі функції, які виконує гумор. Провідний австрійський психолог і невролог Зігмунд Фройд [5] виділяв три ключові аспекти соціальної природи гумору, серед яких представлені наступні: 1) зміцнення соціальної єдності, 2) агресія та звільнення від цензури, 3) вивільнення напруги. Перший аспект гумору, а саме *зміцнення соціальної єдності*, може бути інтерпретований як допомога в формуванні групової ідентичності, оскільки жарти часто спрямовані на виключення чи висміювання третіх осіб. Ця динаміка «два проти одного» посилює зв'язок між тим, хто жартує і тим, хто сміється. Прикладом можуть бути, професійні жарти, що утворюються й існують усередині робочих колективів чи професійних спільнот. Вони засновані на певних унікальних знаннях чи досвіді, який властивий тільки цій спільноті. Також, яскравою демонстрацією є жарти з українського контексту початку повномасштабного вторгнення про «чмонь», «вкрадений трактор», «два-три тижні». У своїй статті Н. Клубуте та К. Єремєєва пишуть про виникнення гумору в українському просторі, що має інтегруючу роль. Його поява, на їх думку, була спричинена відчуттям цілісності української нації, яка виникла внаслідок спільних переживань. Вони «з'являються через інтимність воєнного досвіду, мародерство ворогів, загрози ракетних ударів, радості від перемог української армії» [7; 33].

Друга функція гумору, що згадувалась у працях З. Фрейда, а саме *агресія та звільнення від цензури* [5], також віднаходить втілення в українському контексті. Жарти в бік ворога є прийнятною формою вираження емоцій. Важко не помітити, що в перші дні повномасштабного вторгнення було нормалізовано використання лайливих слів на телебаченні. Одночасно дана функція нерозривно пов'язана з функцією *вивільнення напруги*, яку Фрейд описував як зняття напруги від звернення до тем, що заборонені й табуовані в суспільстві. «Дозвіл» на їх використання отримується завдяки своєрідному знеціненню через форму жарту. Це певний механізм декатастрофізації, яке потребувало суспільство. Він проявився у різних мистецьких формах, що мали у собі цей гумористичний потенціал (пісні, меми, карикатури, анекдоти, вірші, стендапи). Крім того, гумор розглядається як спосіб адаптації до соціальних обставин, який може відображати актуальні культурні чи історичні події, що формують загальний соціальний наратив. Розуміючи психологічні функції та принципи роботи гумору, доцільно проаналізувати жарти, які були актуальними для українців в різні проміжки часу і проаналізувати як це вплинуло на суспільні наративи.

Методологічний підхід ґрунтувався на використанні методів аналізу, синтезу, а також через проведення двох хвиль онлайн-опитувань за допомогою онлайн-інструмента Google Forms. Таким чином була забезпечена доступність для широкої аудиторії, швидке охоплення респондентів із різними демографічними характеристиками (вік, стать, географія проживання). Форми розповсюджувалися через соціальні мережі (Instagram, Facebook, X (кол. twitter)), що дозволило залучити максимально різномірну аудиторію, включно з українцями, які перебували на час опитування за кордоном (20,4% у 2022 р. та 24,2% у 2024 р.). Перше опитування проведено в березні 2022 р. у період «гострої реакції» на початок повномасштабного вторгнення, а друге опитування в жовтні 2024 р., в умовах тривалих бойових дій, коли вже була наявна значна адаптація суспільства до травматичних подій.

В опитувальниках, окрім загальних демографічних даних (вік, місце проживання) учасникам пропонувалося відповісти на відкрите запитання: «*Чи є у вас найулюбленіший жарт? Якщо так, то який/які?*». Відкрите запитання дозволило респондентам вільно висловлюватися. Їх відповіді не регламентувалися кількома варіантами, надаючи таким чином більше простору для оцінки поточних індивідуальних обставин та основних переживань учасників опитування. Також не було часових і тематичних обмежень щодо вибору жарту.

Завдяки опитуванню у 2022 році отримано 440 відповідей з наступним розподілом по віковим групам: Молодше 18 років – 2 (0,45%), 18–25 років – 185 (42%), 26–35 років – 216 (49%), 36–45 років – 37 (8,41%). З яких 79,7 % знаходились в Україні, а проживали за кордоном – 20,4%. У 2024 році отримано 152 відповіді з таким розподілом по віку: молодше 18 років – 1 (0,7%), 18–25 років – 18 (11,8%), 26–35 років – 100 (65,8%), 36–45 років – 25 (16,4%), 46–55 років – 7 (4,6%), 56–65 років – 1 (0,7%). З яких знаходились в Україні 75,8 %, а проживали за кордоном – 24,2% реципієнтів.

Зібрані дані проаналізовані за допомогою контрольних запитань: «*Про що цей жарт?*» і «*Над чим ми сміємось?*» і розділені на категорії, основою яких стала класифікація стилів гумору Рода Мартіна [8]. Його модель включає чотири основних типи гумору:

- *Афіліативний (соціальний)*: спрямований на зміцнення зв'язків у групі;
- *Агресивний*: націлений на приниження іншого;

- *Самопідтримуючий*: допомагає індивіду впоратися зі стресом;
- *Самопринижуючий*: спрямований на гумористичне зниження власної значущості.

Для кращого розуміння, в дослідженні тайванської команди науковців, що визначали зони мозку, характерні для кожного стилю гумору [3] навели наступні приклади:

Самопринизливий стиль: Якби кожен із моїх шанувальників був пасмом волосся, я був би лисим.

Товариський стиль: Якби кожен із ваших шанувальників був пасмом волосся, вам би знадобилися дві голови.

Самопідтримуючий стиль: Якби кожен із моїх шанувальників був пасмом волосся, мені б знадобилися дві голови.

Агресивний стиль: якби кожен із ваших шанувальників був пасмом волосся, ви були б лисим.

Ця класифікація була адаптована до військового контексту для відображення специфіки гумору в умовах війни. Як результат, виокремлено три основні категорії:

1. *Консолідуючі жарти (К)*: відображають афіліативний гумор, спрямований на висміювання ворога або підкреслення сили українців, їх захисників і союзників.

2. *Роз'єднуючі жарти (Р)*: відповідають агресивному гумору, який спрямований на критику внутрішніх груп (влади, волонтерів, союзників).

3. *Побутовий гумор (П)*: об'єднує залишкові відповіді, що не стосуються війни, як-от анекдоти, спостереження чи цитати з серіалів.

Категорія «Невизначено» (Н) створена для відповідей, що не містили конкретного жарту або важко піддаються аналізу. Адаптація моделі Мартіна до воєнних умов дозволила зосередитися на специфічних аспектах українського гумору. Консолідуючі жарти підкреслили роль гумору у згуртуванні суспільства, а роз'єднуючі виявили напругу в його внутрішніх структурах. Побутовий гумор, у свою чергу, продемонстрував еволюцію суспільних настроїв до більш нейтрального та буденного осмислення реальності.

Кількісний аналіз відповідей респондентів дозволив класифікувати жарти за чотирма категоріями: консолідуючі (К), роз'єднуючі (Р), побутові (П) та невизначені (Н).

У 2022 році переважна більшість жартів належала до категорії консолідуючих (70,68%), що підкреслює значущість гумору як механізму підтримки морального духу суспільства в період шоку від початку повномасштабної війни. Частка інших категорій була значно меншою:

- консолідуючі (К): 311 (70,68%);
- роз'єднуючі (Р): 1 (0,23%);
- побутові (П): 26 (5,91%);
- невизначені (Н): 102 (23,18%).

Цей розподіл вказує на домінування наративів, спрямованих на висміювання ворога, а також підкреслення сили й стійкості українського народу. Приклади таких жартів включають меми про Чорнобаївку та «російський військовий корабель».

У 2024 році структура гумористичних відповідей змінилася, що свідчить про трансформацію суспільних настроїв:

- консолідуючі (К): 14 (9,21%);
- роз'єднуючі (Р): 8 (5,26%);
- побутові (П): 40 (26,32%);
- невизначені (Н): 80 (52,63%).

Значне зменшення частки консолідуючих жартів свідчить про зміну фокусу суспільної уваги. Побутовий гумор зріс більше ніж у чотири рази, що можна пов'язати з прагненням людей переключитися на менш драматичні та повсякденні теми.

Зміна пріоритетів щодо типів гумору між 2022 і 2024 роками, а саме зниження консолідуючих жартів із 70,68% до 9,21% вказує на певну нормалізацію умов війни у суспільній свідомості та втрату початкового емоційного заряду. Зростання побутового гумору з 5,91% до 26,32% відображає адаптацію до кризової ситуації. Збільшення невизначених відповідей з 23,18% до 52,63% є показником емоційної втоми або складності висловлення переживань через гумор.

У 2022 році домінуючою категорією гумору були консолідуючі жарти, що становили понад 70% усіх відповідей респондентів. Основна функція цих жартів полягала у створенні почуття єдності та національної ідентичності, а також у формуванні соціального спротиву через висміювання ворога. Альберт Елліс в когнітивній терапії запропонував термін «декатастрофізація» [4] – це техніка яка допомагає включити критичне мислення і переоцінити найгірший з можливих сценаріїв. І процес декатастрофізації, в широкому сенсі, можна визначити як центральний механізм цих жартів, дозволяла перетворити страх і невпевненість у відчуття сили та винахідливості українців. Декатастрофізація – це процес трансформації

чогось серйозного і загрозового у щось смішне та незначне, що дозволяє зменшити психологічний тиск і мобілізувати суспільство. У цьому контексті гумор виконував роль «емоційного амортизатора», що допомагав зберігати стійкість навіть у критичні моменти. В підкріплення цієї тези можна звернутися до дослідження Н. Клубутє та К. Єремєєва, які аналізували українські гумористичні наративи на початку повномасштабного вторгнення у 2022 році і наголошували на ролі гумору як форми громадянського активізму та соціальної згуртованості. Вони демонстрували як меми та карикатури створюють наративи спротиву, формуючи культурні символи та зміцнюючи колективну ідентичність [7].

У 2024 році гумористичні наративи зазнали суттєвих змін, адже зросла частка побутового гумору, який становив понад 26% усіх відповідей. Ця категорія включала жарти, що не стосувалися війни, такі як анекдоти, побутові спостереження або гумор про тварин, що свідчить про прагнення суспільства повернутися до більш звичних, нейтральних тем, навіть у кризових обставинах, тобто виступає маркером адаптації суспільства.

Менш численною, але показовою категорією були роз'єднуючі жарти, які у 2024 році становили 5,26% відповідей. Вони демонстрували критику влади, волонтерів або союзників. Це і є певним сигналом наявності внутрішнього напруження у суспільстві, яке намагається вивільнитися через гумор, що описував Фройд [5]. І причиною цього може бути одночасно і наявність реальних проблем і робота ворожої пропаганди.

Намагання просувати російських наративів просувати свої наративи через меми досліджували в Українському кризовому медіа-центрі, де зокрема цитували професора Майкла Уоллера, що зазначав наступне: «Постійна, злісна, часто груба пародія та глузування з короля як особистості та монархії як системи, аристократії та церкви, мабуть, мотивували та радикалізували громадськість більше, ніж високоморальні філософії революціонерів» [10]. І це незначне підвищення відсотку можна інтерпретувати і як наслідок дій ворога, і як посилення внутрішньої напруги всередині країни.

У культурологічному сенсі гумор залишався важливим засобом адаптації, збереження ідентичності та комунікації між різними соціальними групами. Жарти часто функціонують як засіб «ми проти них», де висміювання ворога формує колективну ідентичність. І на жаль можна помітити динаміку змін цього розмежування, коли гумор виконує роль об'єднання суспільства перед обличчям спільного ворога. Наприклад, меми про Чорнобаївку або трактори, які викрадають російську техніку, створювали образ «їхньої» недолугості і «нашої» винахідливості, що зміцнювало патріотичний дух українців. З іншого боку, жарти про мобілізацію та критику влади зміщує лінію розмежування «нас» та «них» всередину суспільства і спонукає вже до внутрішньої боротьби.

Такі сучасні дослідники як Пітер МакГроу наголошують, що гумор виникає у точках, де є певна соціальна напруга, але при цьому він не є руйнівним, дозволяючи одночасно критикувати і зберігати безпечний контекст для висловлювання [9]. Таким чином гумор підсвічує проблеми, але й не спонукає до відкритої конфронтації. Це особливо важливо для підтримки балансу між вираженням критики та збереженням соціальної згуртованості. Безперечно війна створює унікальне середовище, у якому гумор стає інструментом адаптації, згуртування, психологічного полегшення і навіть протесту. Гумор виконує важливу роль у регулюванні емоцій, допомагаючи знизити рівень тривоги, злості чи суму. Як зазначає Анрі Бергсон у своїй роботі «Сміх» [1], гумор є способом «провітрити» емоції, дозволяючи висловити напруження у прийнятній формі. Ю. Стребкова та І. Кравченко у своїй статті зазначають, що «гумор є свого роду копінг – ресурсом, що об'єднує когнітивні, емоційні та поведінкові стратегії, які можна використовувати, щоб впоратися з труднощами життя під час війни» [2; 98]. Декатастрофізація є одним із центральних механізмом гумору в умовах війни. Вона полягає у тому, щоб трансформувати щось страшне і загрозове у дрібне й смішне, дозволяючи людям емоційно дистанціюватися від проблеми та зменшити рівень стресу.

Під час перших місяців повномасштабного вторгнення українці активно використовували гумор для декатастрофізації. Жарти допомагали трансформувати страх перед масштабним вторгненням у відчуття контролю. Жарти викликали сильні емоції, створюючи «острівці безпеки» серед хаосу війни. І таким чином жарти також допомагають впорядкувати хаотичні переживання, перетворюючи їх на впізнавані історії. У воєнний період такі наративи стають частиною колективної пам'яті: наприклад, меми про трактори або HIMARS часто згадуються як символи перших місяців опору. Гумор в умовах війни є не просто формою розваги, а потужним культурним і психологічним інструментом. Він допомагає зменшити страх через декатастрофізацію, зміцнити соціальну єдність і адаптуватися до важких обставин. Як показують дослідження, гумор також є важливим маркером суспільних настроїв, дозволяючи відстежувати зміни у колективній свідомості та пріоритетах.

Висновки. Результати дослідження демонструють, що гумор під час війни виконує важливі соціальні, психологічні та культурологічні функції. Він не лише відображає суспільні настрої та адаптаційні процеси, але й стає інструментом для підтримки колективного духу, подолання страху і збереження ідентичності в

умовах тривалих криз. У 2022 році домінуючим видом гумору стали консолідуючі жарти, що слугували потужним механізмом мобілізації суспільства, спрямованим на висміювання ворога, підкреслення сили українців і їх союзників. Зокрема, популярні меми про HIMARS, Чорнобаївку та «російський військовий корабель» сприяли формуванню національного нарративу, що об'єднував суспільство та знижував емоційне навантаження через декатастрофізацію. Цей тип гумору допомагав перетворювати страх на сміх і створював відчуття контролю над ситуацією, особливо в перші місяці вторгнення.

У 2024 році відбулися суттєві зміни у тематичних акцентах, що свідчить про адаптацію суспільства до умов війни, коли люди почали більше зосереджуватися на буденних і нейтральних темах. Побутовий гумор, зокрема жарти про тварин, побутові труднощі чи звичайні життєві ситуації, став способом емоційного розвантаження і пошуку полегшення у щоденному житті.

У 2022 році жарти активно підтримували національну ідентичність, виступаючи своєрідною формою символічного спротиву, натомість у 2024 році гумор почав виконувати більш інтроспективну функцію, спрямовану на осмислення буденності та зменшення психологічного тиску. Гумор також виявився важливим інструментом соціального діалогу, адже зростання категорії роз'єднуючого гумору може вказувати як на розвиток критичної рефлексії, яка охоплювала внутрішні соціальні групи, як-от владу чи міжнародних партнерів, так і на успіхи ворожої пропаганди націленої на створенні напруги та недовіри у суспільстві.

Список використаної літератури

1. Бергсон А. Смех. Київ : Дух і Літера, 1994. 165 с.
2. Стребкова Ю., Кравченко І. Український жіночий гумор під час війни: аналіз україномовних телеграм-каналів 2022-2023 років. *Українознавчий альм.*, 2024. Вип. 35. С. 91-101. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2024.35.12>.
3. Chan Y.C., Hsu W.C., Liao Y.J. et al. Appreciation of different styles of humor: An fMRI study. 2018. *Sci Rep* 8, 15649. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-33715-1>.
4. Ellis A. *Reason and emotion in psychotherapy*. Lyle Stuart, 1962, 437 p.
5. Freud S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Franz Deuticke, 1905. 217 p.
6. Hurley M. M., Dennett D.C., Adams R. B. *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*. The MIT Press Published, 2011. 359 p. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9027.001.0001>.
7. Klumbyté, N., Yermieieva, K. Ukrainian War Humor and Civic Activism in 2022. *Nationalities Papers*, 2024. P. 1–38. doi:10.1017/nps.2024.90.
8. Martin R.A., Ford T.E. *The Psychology of Humor An Integrative Approach Book*. Second Edition, 2018. 538 p.
9. McGraw, A. P., & Warren, C. Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny. *Psychological Science*, 2010. 21(8). P. 1141-1149. <https://doi.org/10.1177/0956797610376073>.
10. Solovian V., Khimiak A., A Very Dark Humor: Memes as a Tool of Russian Propaganda. URL: <https://uacrisis.org/en/a-very-black-humor-memes-as-a-russian-propaganda-tool>.

References

1. Berhson A. Smikh. Kyiv: Dukh i Litera, 1994. 165 s.
2. Strebkova, Yu., Kravchenko I. Ukrainskyi zhinochyi humor pid chas viiny: analiz ukrainomovnykh telehram-kanaliv 2022-2023 rokiv. *Ukrainoznavchyi almanakh*, 2024. Vyp. 35. s. 91-101, DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2024.35.12>
3. Chan YC., Hsu WC., Liao YJ. et al. Appreciation of different styles of humor: An fMRI study. 2018. *Sci Rep* 8, 15649. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-33715-1>
4. Ellis, A. Reason and emotion in psychotherapy. Lyle Stuart, 1962, 437 p.
5. Freud S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Franz Deuticke, 1905. 217 p.
6. Hurley M. M., Dennett D.C., Adams R. B. *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*. The MIT Press Published, 2011. 359 p. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9027.001.0001>
7. Klumbyté, N., Yermieieva, K. Ukrainian War Humor and Civic Activism in 2022. *Nationalities Papers*, 2024. P. 1–38. doi:10.1017/nps.2024.90
8. Martin R.A., Ford T.E. *The Psychology of Humor An Integrative Approach Book*. Second Edition, 2018.538p.
9. McGraw, A. P., & Warren, C. Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny. *Psychological Science*, 2010. 21(8). P. 1141-1149. <https://doi.org/10.1177/0956797610376073>.
10. Solovian V., Khimiak A., A Very Dark Humor: Memes as a Tool of Russian Propaganda. URL: <https://uacrisis.org/en/a-very-black-humor-memes-as-a-russian-propaganda-tool>.

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN HUMOROUS NARRATIVES DURING THE WAR (2022–2024)

Avdeiev Oleksandr – First-year PhD student Taras Shevchenko National University of Kyiv

The article is devoted to the role of humour in contemporary culture. Its importance as a marker of changes in public attitudes is outlined. The analysis of the transformation processes taking place in society is demonstrated by the example of shifts that can be traced in the humorous practices of Ukrainians. The article analyses the role of humour in the context of the Russian-Ukrainian war of 2022-2024 by highlighting changes in its functions and thematic emphasis. The study is based on two waves of online surveys conducted in 2022 and 2024. Humorous narratives are classified into categories: consolidating, dividing, everyday, and undefined. In 2022, consolidating jokes dominated (70.68%),

contributing to the cohesion of society, decatastrophising and the formation of a collective identity (memes about Chornobaivka, HIMARS). In 2024, the share of domestic humour increased to 26.32%, and the number of divisive jokes aimed at criticising internal groups increased (5.26%), indicating social tensions. The results confirm that humour performs adaptive, unifying and critical functions, becoming a marker of public sentiment. The Ukrainian experience demonstrates how humorous narratives help to reduce stress and maintain psychological resilience in times of crisis.

Key words: humor, comic, war, consolidating jokes, Ukrainian humor, humor during the war, popular humor.

UDC 316.7:82-32(477) «2022/2024»

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN HUMOROUS NARRATIVES DURING THE WAR (2022–2024)

Avdeiev Oleksandr – First-year PhD student Taras Shevchenko National University of Kyiv

The aim is analyse the transformation of humorous narratives of Ukrainians during the war of 2022–2024, to determine their role in adaptation, changing public attitudes and thematic priorities during the prolonged crisis.

Research methodology. The study is based on two waves of online surveys (2022, 2024) distributed through social networks Instagram, Facebook, X (formerly Twitter). Participants were asked to answer an open-ended question: “Do you have a favorite joke? If so, which one/s?”. The answers were categorized into: consolidating, dividing, everyday and undefined jokes. These categories were developed based on Rod Martin's humor styles.

Results. In 2022, consolidating humor dominated (70.68%), playing a key role in uniting society, reducing fear, and emphasizing national resilience through the mechanism of decatastrophizing. Memes about Chornobaivka, HIMARS, and a «Russian warship» emphasized the strength of Ukrainians and the ineptitude of the enemy. By 2024, the share of consolidating jokes decreased to 9.21%, while everyday humor increased to 26.32%, demonstrating society's adaptation to the war and focus on everyday topics. The share of divisive jokes increased to 5.26%, indicating internal social tensions and criticism of internal groups such as the government or allies.

Novelty. The study offers a new perspective on humor as a tool for adaptation to extreme conditions by applying the concepts of humor styles to the military context. The results reveal how humor changes functions from maintaining collective identity to focusing on everyday challenges and critical reflection.

Practical implications. The findings highlight humor as an effective mechanism of socio-cultural adaptation, a way of emotional relief and maintaining cohesion in times of crisis. These results are important for understanding the dynamics of changes in public attitudes and can be used in studies of social adaptation, psychological resilience, and cultural narratives in crisis situations.

Key words: humor, comic, war, consolidating jokes, Ukrainian humor, humor during the war, popular humor.

Надійшла до редакції 29.11.2024 р.

УДК 778.5:78.071.1+78.036

ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ НА РОЗВИТОК КІНОІНДУСТРІЇ У 1920-1930-х РОКАХ

Микола Павлов – старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0007-0209-1523>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.894>
mpavlov@dakkim.edu.ua

Стаття присвячена впливу музичного продакшну на формування жанрових, технологічних і стилістичних особливостей кінематографа у 1920–1930-х роках. *Мета статті* полягає в дослідженні ролі розвитку технологій музичного продакшну в трансформації кіно, зокрема його внеску у формування нових жанрів. *Методологія дослідження* ґрунтується на аналізі історичних і культурних джерел із міждисциплінарним підходом. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше комплексно розглянуто вплив розвитку технологій звукозапису та появу кіномузики на аудіовізуальну мову кіно. *Зроблено висновок про те*, що музичний продакшн став ключовим у синтезі технічних, естетичних і драматургічних рішень кінематографа. *Перспективи подальших досліджень* дозволять поглибити вивчення міждисциплінарної ролі музичного продакшну в розвитку креативних індустрій, а також його впливу на анімацію, театр, мультимедіа й сучасні технології аудіовізуального виробництва.

Ключові слова: музичний продакшн, кіноіндустрія, кіномузика, звукове кіно, кіномюзикл, аудіовізуальні технології, креативні індустрії.

Постановка проблеми. Дослідження значущості музичного продакшну в розвитку кіномистецтва та його перетворення у потужну креативну індустрію в період 1920–1930-х років визначається кардинальними змінами, зумовленими переходом від німого до звукового кіно. Це стало не лише технічним проривом, а й глибоко вплинуло на формування естетичних засад і наративних практик кіномистецтва. Інтеграція музики, як невід’ємної складової кінематографічного висловлювання, змінила способи емоційної взаємодії між фільмом і глядачем, дозволяючи музичному супроводу виконувати

ключову роль у підсиленні драматургії, а також визначила засади для розвитку нових екранних жанрів, серед яких кіномюзикл та мультиплікаційний фільм. Водночас, технічні інновації в галузі звукового запису, монтажу й синхронізації заклали підґрунтя для подальшої еволюції аудіовізуальних медіа, встановивши стандарти, що залишаються актуальними у виробництві фільмів і нині.

Особливе значення досліджуваній період має для осмислення культурної спадщини кінематографа, оскільки саме тоді було закладено основи сучасної аудіовізуальної мови. Музика стала не лише інструментом емоційного супроводу, але й самостійним засобом кінематографічного нарративу, що сприяло формуванню нових художніх форм та естетичних прийомів. Аналіз впливу музичного продакшну цього періоду дозволяє глибше зрозуміти, як взаємодія технологій, творчих практик і культурних запитів спричинила зміни у сприйнятті фільмів, розширила художні можливості кінематографа й забезпечила його перетворення на провідну креативну індустрію XX століття.

Метою статті є дослідження впливу музичного продакшну на формування жанрових, технологічних і стилістичних особливостей кінематографа, а також на трансформацію глядацького сприйняття кіно в умовах переходу від німого до звукового формату.

Для досягнення цієї мети поставлено наступні *завдання*: виявити технологічні інновації у створенні звуку, дослідити зародження індустрії музичного продакшну в процесі кіновиробництва, а також вивчити креативні й технологічні трансформації, спричинені впровадженням звукових технологій у кінематографічну практику.

Огляд останніх публікацій. Аналіз джерел, що торкаються теми музичного продакшну в кіно 1920–1930-х років демонструє важливість того періоду для формування сучасних кінематографічних підходів. Зокрема, у дисертації С. Леонтьєва [1] досліджено нові технології в американському кінематографі, наголошуючи на взаємодії музики й зображення, зокрема впровадження технік синхронізації звуку і зображення, що стали основою для раннього розвитку звукового кіно. Стаття П. Харченко [2] вивчає роль музики в кіно як синтетичному мистецтві, акцентуючи на її функції як інструменту поглиблення емоційного нарративу, особливо у звукових стрічках того періоду. Праці зарубіжних авторів доповнюють ці дослідження. М. Шіон у своїй роботі «Audio-Vision: Sound on Screen» [4] підкреслює значущість аудіовізуального сприйняття та пояснює, як звук впливає на кінематографічний досвід. К. Каліняк [5] в огляді кіномузики досліджує еволюцію музичних стилів та їхню інтеграцію в голлівудське кіно. Історичний контекст дослідження музичного продакшну в кіно демонструють дослідження Дж. Вірзбицького [10], С. Шульте [8], Л. Макдональда [6], а також та М. Маркса [7]. Утім, попри значну увагу до технологічних та естетичних інновацій, взаємодія музичного продакшну з жанровими особливостями кіно 1920–1930-х років, а також вплив звуку на трансформацію технологій створення візуального образу, залишається недостатньо дослідженою. Це відкриває перспективи для глибшого аналізу, зокрема впливу музики на специфіку інновацій в жанрі кіномюзиклу, які визначали художню й комерційну домінанту кінематографа того періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. У ранній період розвитку кінематографу, що отримав назву «ера німого кіно», технології не дозволяли синхронно записувати звук із зображенням. Проте, з точки зору сучасного кінематографу, кіно ніколи не було повністю німим. Через технічні обмеження звук тимчасово залишався недоступним, однак на екрані показували сцени, що викликали у глядачів слухові асоціації завдяки пам'яті та уяві. Звук існував у фільмах імпліцитно через візуальний темпоритм, динаміку зміни кадрів та інші візуальні прийоми. Режисери намагалися «передати» звук через візуальні образи та символи, монтажний «ритм» та композиційні рішення. Візуальний ритм і внутрішній звук кадру, що активували асоціативні механізми пам'яті глядачів, стали основою для переходу до реального звуку в кіно.

Окрім цього, у місцях показу фільмів використовували музику, що передавала сюжетні й емоційні акценти, недоступні у візуальному ряді. Популярність кіно зумовила вдосконалення показів, що доповнювали коментарі лекторів, звукові ефекти та музика, що виконувалася піаністами (таперами) чи невеликими оркестрами, часто запозичуючи практики водевілю [8; 7]. Однак, музичний супровід ранніх фільмів суттєво відрізнявся від сучасних саундтреків перш за все відсутністю уніфікованих підходів. Проте вже на початку 1910-х років виникла потреба у більш «відповідній» музиці, оскільки її невдалий вибір міг зіпсувати враження від перегляду так само, як вдало підібраний супровід міг його підсилити. Вказівки щодо раннього оркестрового супроводу фільму були нечіткими, про що свідчать інструкції однієї кінокомпанії, цитовані відомим дослідником кіномузики Дж. Вержбицьким: «Кожен фільм у програмі має супроводжуватися окремим і загалом відповідним музичним твором» [10; 24.]. Також, як зазначає українська дослідниця П. Харченко, «поступово склалася певна система жанрових союзів зображення й музики: скажімо, мелодрами ілюструвалися романсовою музикою, комедії – скерцо та гуморесками, пригодницькі картини – галопом, танцем тощо» [2; 246]. Не зважаючи на те, що музика виконувала виключно прикладну функцію і не була інтегрована як структурний елемент фільму (оскільки

додавалася не під час його створення, а лише на етапі демонстрації готового кінопродукту), бачимо, що навіть у ранню епоху німого кіно музика почала відігравати певний вплив на емоційне сприйняття глядачами фільмів, закладаючи основи для сучасного розуміння взаємодії звуку й зображення.

Знаковою подією для музики до фільмів став 1908 рік, коли французький композитор Каміль Сен-Санс створив перший оригінальний музичний супровід до драматичної кінострічки «Вбивство герцога де Гіза», який мав виконуватись оркестром під час показу фільму. Цей випадок став першим в історії кінематографу, коли для створення музики до фільму залучено професійного композитора.

Метод Сен-Санса використовував музичну мову, елементи якої були синхронізовані з екранною дією (наприклад, модуляції та паузи відповідали змінам кадру) [7; 50–60]. Така інноваційна стилістика випереджала свій час, але вже до середини 1930-х років, із розвитком звукових технологій, подібні техніки стали стандартом у створенні кіномузики. Цей крок ознаменував перехід від простого музичного супроводу до інтегрованої музичної драматургії кінофільму, яка не лише підсилює емоційний вплив, але й поглиблює семантичний простір фільму.

Іншим важливим етапом на шляху до звукового кіно стали технологічні інновації Лі де Фореста. Його внесок до звукового кінематографу полягає в тому, що він першим розробив метод нанесення фонограми та зображення на одну кіноплівку. Де Форест у 1913 році розпочав розробку системи «Phonofilm». Її ідея полягала у записі звуку на частину кіноплівки у вигляді звукової доріжки, що забезпечувало синхронність звуку та зображення під час відтворення. У 1919 році винахідник отримав патент на цю систему, а згодом розпочав співпрацю з лабораторією Case Research Lab АЕО, вдосконалюючи технологію разом із Теодором Кейсом. 1920 року Де Форест заснував власну фірму «De Forest Phonofilm Corporation», яка проіснувала до 1929 р. У 1923 році Де Форест та Кейс представили «Phonofilm» у кінотеатрі Ріволі в Нью-Йорку, де продемонстровано 18 короткометражних фільмів, створених за цією технологією. Розробка Де Фореста стала важливим етапом у розвитку звукового кіно, оскільки відкрила можливість синхронного запису звуку разом із візуальним рядом. Загалом за технологією «Phonofilm» випущено понад 200 фільмів у США, Великій Британії та інших країнах. Система проіснувала досить тривалий час як одна з основних, проте потім від неї відмовились через невисоку якість звуку на користь більш прогресивних технологій.

Після патентних суперечок із Де Форестом, Теодор Кейс розпочав свою власну розробку більш досконалої системи звукозапису, яка у 1925 році стала відомою під назвою «Movietone». Звуковий канал системи «Movietone» конструктивно розташований не на вході, як у «Phonofilm», а на виході основного (оптичного) каналу кінопроектора. Це рішення дозволило встановити великий маховик, який усував вади звуку, викликані стрибкоподібним рухом кіноплівки в кадровому вікні проєктора, спростити конструкцію пристрою для запису фотографічної фонограми, що, однак, зробило цю систему несумісною з «Phonofilm». Відстань у 20 кадрів між звуковою головкою та відповідним проєкційним кадром була стандартизована і прийнята всіма наступними системами звуку на кіноплівці. Система «Movietone» була інтегрована в кіновиробництво студії «Fox Film Corporation», яка в липні 1926 р. викупила права на її використання, після чого вона отримала назву «Fox Movietone».

Альтернативним підходом до впровадження звукового кіно стала розробка компанії «Western Electric», яка створила систему на основі роздільних носіїв. Технологія базувалася на передових технологічних досягненнях того часу, зокрема на вдосконаленні гучномовців та розробці першого конденсаторного мікрофона у 1916 році. Система, що отримала назву «Vitaphone», передбачала запис звукової доріжки фільму на грамофонну платівку, яка під час демонстрації синхронізувалася з кінопроектором за допомогою спільного приводу. Завдяки високій якості аудіовідтворення «Vitaphone» перевершувала технології «Movietone» і «Phonofilm», що переконало кінокомпанію «Warner Brothers» зробити її основою для виробництва звукових фільмів у період з 1926 до 1931 року. Попри значний потенціал, обмеження у точності синхронізації та складність монтажу звуку й відео значно ускладнювали широке впровадження технології. Неможливість редагування фонограм, записаних на дисках, обмежувала також і творчі можливості режисерів, змушуючи знімати довгі звукові сцени безперервно. Поява систем з оптичною фонограмою на кіноплівці зробила «Vitaphone» неконкурентоспроможною, що призвело поступової відмови від неї кінопродюсерів.

Усі ці три перші технології звукового кіно заклали основу для еволюції аудіовізуальних технологій, забезпечуючи інтеграцію звуку в фільм в якості ключового драматургічного елемента, що стало основою для подальшого прогресу звукової кіноіндустрії. Із впровадженням технології відтворення звукового кіно як нового стандарту, офіційна трансформація американської, а згодом і міжнародної кіноіндустрії відбулася 15 травня 1928 року. У цей день студії MGM, Paramount та United Artists уклали угоду з компанією Electrical Research Products, Inc. (ERPI), дочірнім підприємством Western Electric, яке займалося ліцензуванням патентів AT&T на технології звукового кіно [10; 104-105]. Контракт включав

постачання камер і пристроїв звукозапису для зйомок, а також встановлення систем звукового підсилення в театрах, що належали цим студіям. Водночас перехідний період був ускладнений конкуренцією між постачальниками та використанням у кінотеатрах різних систем, що спричиняло технічну неоднорідність та певний скептицизм серед аудиторії щодо звукового кіно на початковому етапі впровадження.

Першим повнометражним фільмом із синхронною звуковою доріжкою вважається музичний фільм «Співак джазу» («The Jazz Singer»), створений у 1927 році за технологією «Vitaphone». Основна частина стрічки складалася з музичних номерів, знятих середніми та загальними планами, що не потребували точної синхронізації. Більшість діалогів усе ще замінювали титри. Однак першою в історії синхронно озвученою фразою у фільмі стали слова головного героя: «Зачекайте, зачекайте хвилинку! Ви ще нічого не чули!», які стали символом початку ери індустрії звукового кіно [6; 8-13].

Попри ентузіазм аудиторії, прем'єра цих фільмів супроводжувалася значними фінансовими ризиками для «Warner Brothers», зокрема через необхідність масштабного технічного переоснащення кінотеатрів для демонстрації фільмів за системою «Vitaphone». Однак, їхній наступний звуковий фільм «Блазень, що співає» («The Singing Fool») приніс кінокомпанії не лише шалений успіх в США та Європі, але й значний прибуток. Цей фактор, зокрема, змусив кінокомпанію терміново заснувати музичне видавництво для управління прибутками від авторських прав. Можна вважати, що це стало початковою крапкою відліку в розвитку музичного продакшну в кіно.

Поява музичного супроводу в кіно спричинило поступову, але радикальну зміну естетики самого візуального ряду. В еру «німого» кінорежисери поклалися на виразність композиції кадру, гри світла і тіні, щоб передати настрій і напругу сцени. Коли з'явилися перші діалоги та музика, синхронізована із зображенням, звуковий супровід змінив цей підхід, дозволивши створити глибші зв'язки між аудіо- та візуальними елементами. Звукове кіно спричинило пошук нових технічних та художніх рішень. Камера ставала менш динамічною, щоб забезпечити фокус на крупному плані акторів, які тепер вели драматичну оповідь через звук. Водночас музика почала виконувати не лише ілюстративно-підтримуючу функцію, а й активно формувати емоцію сприйняття стрічки.

Можна сказати, що якщо у німому кіно ключовим завданням було вираження звукової реальності через предметно-зримі засоби, натомість в звуковому кіно стає протилежна проблема – як передати предметно-фізичну реальність за допомогою звукового ряду. Озвучення екранного простору, яке потенційно несло загрозу відкату від досягнень монтажно-ї та візуальної виразності німого кіно, було сприйняте з великим занепокоєнням, а подекуди й відвертим неприйняттям видатними кінематографістами того часу.

Наприклад, впровадження звукового кіно викликало неоднозначну реакцію у видатного кінорежисера та актора Чарлі Чапліна. Він побоювався, що звук знищить виразність візуального мистецтва і зведе нанівець його досягнення в монтажі та акторській грі, що базувалися на універсальній мові жестів і емоцій. Ця позиція визначила його творчий вибір, коли він продовжив створювати «німі» фільми навіть у звукову еру. Перехід до звукового кіно став новим етапом у творчості Чапліна: він сам почав створювати музичні композиції для своїх фільмів, таких як «Вогні великого міста» («City Lights», 1931) і «Нові часи» («Modern Times», 1936 р.). Зберігаючи візуальну домінанту своїх робіт, Чаплін використовував звук вибірково – для створення драматичного контрасту або комічного ефекту. Його інноваційний підхід інтегрував музику як додатковий засіб оповіді. Наприклад, композиція «Smile» з «Нових часів» стала культовою, закріпивши роль музики як самостійного мистецького елемента поза кінопродакшном. Завдяки тонкому розумінню впливу звуку і незважаючи на свій початковий скептицизм, Чаплін створив гармонійне поєднання зображення й музики, яке стало важливим етапом у розвитку кінематографу. Він зумів не лише зберегти спадок німого кіно, а й інтегрувати нові технології, встановивши нові стандарти кінематографічного мистецтва.

У 1930-х роках у Голлівуді сформувався класичний стиль кінематографа, що приніс інноваційний підхід до музичного супроводу та його синхронізації. До 1935 року технології забезпечували незалежний контроль діалогів, звукових ефектів і музики, розділених на три звукові доріжки, що сприяло переходу від хаотичних записів до ретельно змонтованих кіноробіт. Ці зміни, а також ідеї новаторів кіномузики, таких як Макс Стайнер, сприяли формуванню «класичного» стилю музичного супроводу, де музика була покликана насамперед «пояснювати, а не затемнювати» сюжет [10; 137].

Так званий «Золотий вік кіномузики» (приблизно 1935–1955 рр.) збігається з «Золотим віком Голлівуду», періодом економічного піднесення та технологічного прогресу. В той період кількість випущених за рік фільмів сягала 500, кожен четвертий з яких був кіномюзиклом. «Цей час був знаковим для кіноіндустрії: було багато можливостей, технологій і сама індустрія стрімко розвивалась, впроваджувались нові підходи та інновації. Поступово формується мова кіно, яка й тепер зрозуміла сучасному глядачеві» [1; 62-63].

Саме в той час сформувався сучасний процес створення саундтреків. Після складання попередньої версії фільму режисери проводили з композиторами так звані «спотинг-сесії», на яких «переглядали

матеріал і визначали моменти, де музика повинна починатися і завершуватися» [8; 18]. Класичний стиль кінематографа характеризується виваженим використанням недієгетичної музики¹, тісним зв'язком між музичним супроводом і сюжетом, високою синхронізацією з наративною дією та застосуванням лейтмотивів як структурного елементу. Цей підхід також упровадив концепцію «селективного сприйняття», за якої музика підтримує емоційний настрій сюжету, залишаючись непомітною для свідомого сприйняття глядача [10; 142]. Водночас музика не лише відображає емоції на екрані, а й слугує їх індикатором, розкриваючи емоційні реакції персонажів або натякаючи на розвиток їхніх взаємин.

У перші десятиліття звукового кінематографа були осмислені основні елементи аудіовізуальної структури кінофільму, включаючи роль музики. Музика, що раніше виконувалася наживо, стала невіддільною частиною аудіовізуального простору, органічно інтегруючись у кінодраматургію. Запозичені з академічних жанрів опери та симфонії прийоми, зокрема техніка застосування лейтмотивного розвитку, були творчо трансформовані для посилення психологічного впливу, що заклало основи емоційної виразності кіножанрів. Одночасно розширювалося використання шумів, а перші експерименти зі звуковим дизайном (наприклад, у фільмі «Кінг-Конг» 1933 року, режисери М. Купер та Е. Шодсак, де знаменитий крик мавпи був створений звукорежисером М. Співаком шляхом накладання ричання лева та тигра), продемонстрували, як звукові технології можуть доповнити або навіть змінити сприйняття візуального ряду. Таким чином, інтеграція звуку не лише розширила можливості передачі змісту, а й вплинула на технології виробництва кіно, закладаючи основи для подальшого розвитку кіно як синтетичної креативної індустрії.

Крім того, на рівні технологій поява звуку стимулювала розробку нових камер (здатних до синхронного запису аудіо та відео), системи мікрофонів і звукових студій, а також вплинула на організацію виробничих процесів, спричинивши переосмислення вже існуючих професій (наприклад, трансформацію звукотехніка у звукорежисера) та появу нових, в тому числі – музичного продюсера та цілої виробничої галузі музичного продакшну в кіно як окремої галузі виробництва.

Музичний продакшн став потужним каталізатором інженерної думки завдяки потребі в удосконаленні технологій для досягнення більшої художньої виразності кіно. Запровадження звуку в кінематограф вимагало розробки інновацій для якісного запису та синхронізації аудіо з відео. Зокрема, магнітна стрічка, спочатку створена для військових потреб, стала ключовим інструментом у записі й монтажі звуку завдяки кінематографу. Тісна співпраця митців і технічних спеціалістів стимулювала розробку нових рішень, які не лише змінили підхід до музики в кіно, але й сформували основу сучасної звукотехніки й аудіоінженерії. Це підкреслює унікальну роль кіно як платформи для технологічного прориву в розвитку креативних індустрій.

Уже наприкінці 1920-х років керівники центральних американських кіностудій звернули увагу на те, що найбільше касових зборів приносили фільми, де превалювала музична складова. Після виходу «Джазового співака» американська кіноіндустрія активно взялася за створення музичних фільмів. У 1920-30-х роках визначилися два основні напрями: мюзикл і ревію. Мюзикли стали не лише популярним жанром, а й рушійною силою технологічного розвитку в кінематографі, завдяки інтеграції музики, танцю та драматургії в складну структуру фільмів. Вони відкрили нові можливості для використання техніки та змусили кінематографістів розробляти інноваційні методи зйомки, синхронізації та монтажу.

Поява музичного продакшну у кінематографі стала переломним моментом в історії кіно, який змінив не лише сам підхід до створення фільмів, а й визначив розвиток нових жанрів і технологій. Інтеграція музики, співу та танцю в структуру фільму вимагала створення нових виробничих процесів, що зрештою вплинуло на весь подальший розвиток кінематографу.

Окрім цього, музичний театр, як частина креативної індустрії, також увійшов до кінематографічного процесу, сприяючи його естетичному збагаченню. Театральні практики раннього розвитку театральних мюзиклів і постановки Бродвею надихали кінематограф, а сам театр дедалі більше цікавився фіксацією своїх вистав у форматі кіно, розширюючи свою аудиторію та створюючи нові культурні продукти.

У США важливі вдосконалення звукового виробництва в кіно були розроблені саме в мюзиклах. У 1929 році техніка плейбеку відкрила нову еру музичного продакшну. Вперше музику почали записувати окремо, а актори співали й танцювали під її відтворення під час зйомок. Ця технологія дозволила досягти високої точності синхронізації між співом, рухами та музикою, що особливо важливо для жанру кіномюзиклу. Наприклад, у стрічці «Алілуя!» («Hallelujah», 1929) плейбек став основою створення музичних сцен, забезпечивши плавний перехід між музичними номерами й драматичними епізодами. Також цей кіномюзикл став одним із перших, де активно використовували постсинхронізацію². Це дозволило додати до фільму вокальні номери та створити більш цілісну звукову атмосферу, попри технічні обмеження часу.

Музичний продакшн також вплинув на структуру мюзиклів. Режисери змогли інтегрувати музику в основу сюжету, що дозволило створювати більш емоційно насичені фільми, де драматургія стала синтетичною, одночасно задіюючи візуальну, акторську, хореографічну та музичну складові.

Використання і двоканального запису¹ і постзапису³ в «Оплесках» («Applause», 1929 р.) забезпечило можливість режисеру Рубену Мамуляну раціонально працювати над часовим екранним балансом між діалогами та музичними номерами. Це зробило музику не лише супроводом, а ключовим елементом оповіді, що вплинуло на подальший розвиток жанру.

Кіномюзикли та пов'язаний з ними музичний продакшн і хореографія як невіддільні елементи жанру, поставили перед кінематографом нові художньо-технічні виклики, що суттєво вплинули на розвиток кіномови. Складність створення танцювальних і вокальних номерів стимулювала режисерів та операторів до розробки нових технологій, таких як багатокамерна зйомка та використання спеціальних кранів для плавного руху камери. Це сприяло створенню масштабних і динамічних сцен, де камера активно «взаємодіяла» із музикою, танцями та акторами, синхронізуючи свій рух із ритмом і хореографією.

Упровадження технології плейбеку у 1929 році стало революційним рішенням, оскільки дозволило записувати музику заздалегідь і використовувати її як орієнтир для синхронного виконання вокальних і танцювальних номерів. Така інновація змінила підходи до монтажу, оскільки темпоритм музики став визначальним для структурування сцен. Камера й монтаж виконували роль візуального «оркестрування», працюючи в єдиному ритмі з музичною драматургією стрічки. У кінематографі стало можливим досягати гармонійної взаємодії крупних і загальних планів завдяки синхронізації їх із єдиним екранним темпоритмом. Такий підхід дозволив створювати більш динамічну візуальну структуру, що сприяло формуванню цілісного аудіовізуального образу, де кожен елемент підпорядковувався загальній емоційно-художній концепції.

Яскравим прикладом новаторського підходу є робота режисера Ллойда Бекона та хореографа Басбі Берклі над фільмом «42-га вулиця» (1933 р.) із музикою композитора Гаррі Воррена. Під час створення цього фільму вперше застосували технологію плейбеку, яка згодом стала стандартом у виробництві музичних стрічок [9; 12]. Ключовими інноваціями у виробничому процесі стали застосування вертикальних ракурсів за допомогою кранових зйомок, ротаційний обертальний рух камери навколо танцювальних груп, а також зйомка з різних кутів для посилення просторової динаміки та підвищення драматичного ефекту.

Той період для кіномузики став ключовим у становленні «голівудського стилю». У 1930-х роках до США емігрували видатні європейські композитори, серед яких Макс Стайнер, Еріх Вольфганг Корнгольд, Броніслав Капер, Міклош Рожа та Франц Ваксман. Їхній професійний досвід, набутий в рамках європейської академічної музичної школи, сформували високі стандарти кіномузики вже в 1930-х роках. Цей стиль вирізнявся багатою оркестровкою, гармоніями пізнього романтизму та епічним звучанням, яке продовжувало традиції Вагнера, Малера та Брукнера. За думкою С. Леонтєва, «подібний підхід у музичному рішенні був обґрунтований не лише жанровою близькістю опери і фільму, а й універсальністю у сприйнятті синкретичного жанру достатньо широкою аудиторією» [1; 63].

Інновації кіноіндустрії та музичного продакшну в його рамках активно впроваджувались і в Європі, де жанр кіномюзиклу так само був надзвичайно популярним. Одними з найбільш ранніх успішних звукових фільмів у Європі були мюзикли: «Блакитний ангел» («The Blue Angel», 1930) у Німеччині; «Мільйон» («Le Million», 1931) у Франції; «Вічнозелений» («Evergreen», 1934) в Англії [5; 60]. Мюзикли виявилися настільки прибутковими в США і Європі, що навіть у немусичних жанрах було прийнято включати пісні, які кіностудії продавали потім у вигляді нот та записів.

Технологічні досягнення, розроблені в рамках музичного продакшну кіномюзиклів, згодом стали стандартами для всього кіно. Наприклад, багатоканальний звук почали використовувати в усіх жанрах. Системи синхронізації, розроблені для мюзиклів, стали основою для створення більш складних аудіовізуальних композицій. Таким чином, музичний продакшн не лише сформував жанр кіномюзиклу, а й визначив нові напрямки розвитку технологій у кінематографі. Завдяки інноваціям у зйомці, монтажі, кольорі та звуці, мюзикли стали своєрідним експериментальним майданчиком, результати якого залишили значний слід у всій історії кіно.

Подальший розвиток звукозаписувальних технологій відкрив нові перспективи у сфері кіномистецтва. Це дозволило значно підвищити роль музики у драматургії фільму, забезпечуючи його емоційне та психологічне наповнення. Завдяки новим технічним можливостям, музика отримала здатність існувати поза екраном, стаючи невід'ємною частиною ідентичності фільму, його «звуковою візитівкою», в тому числі – в рекламі. Музичний супровід тепер не лише відображав події на екрані, але й міг впливати на настрій глядача, формувати асоціативні зв'язки та залишатися у свідомості як окрема мистецька складова. Розвиток музичного оформлення кіно призвів до появи музичного продюсера – ключової фігури, яка поєднує художню, технічну й управлінську діяльність. Її роль вийшла за межі простої координації роботи музикантів і звукорежисерів, охоплюючи стратегічне планування музичного супроводу, адаптацію його до драматургічних потреб стрічки та створення музики, яка функціонує і як незалежний комерційний продукт поза кінотеатром. Музичний продюсер сприяв формуванню не лише атмосфери фільму, а й трендів у популярній культурі, змінюючи естетику і сприйняття кінематографічних творів.

Висновки. Музичний продакшн відіграв ключову роль у формуванні кіномистецтва як креативної індустрії, об'єднуючи музику, хореографію, операторське мистецтво, фотографію, рекламу та навіть театр у єдиний кінематографічний процес. Це явище можна розглядати як міждисциплінарний феномен, що інтегрує культурологічні аспекти у творчі практики. Хореографія, зокрема балет і танцювальні композиції, гармонійно поєднувалися з музикою, утворюючи унікальну естетику мюзиклів та інших кіножанрів, тоді як операторська майстерність, техніка зйомки та робота з рекламними матеріалами створювали емоційний і візуальний контекст фільму. Музичний театр, як складова креативної індустрії, відіграв важливу роль у формуванні кінематографічного мистецтва, сприяючи його естетичному розвитку. Бродвейські мюзикли та театральні постановки стали джерелом інспірації для кінематографістів, тоді як театр, орієнтуючись на збереження та поширення своїх вистав через кінематографічні засоби, розширював свою аудиторію і створював нові формати культурної взаємодії. У цьому контексті музичний продакшн виступає об'єднуючим елементом, без якого сьогодні не уявляє свого існування жодна з цих креативних індустрій. Його значення виходить за рамки суто музичного супроводу кінофільму, формуючи емоційний, наративний і естетичний фундамент для всіх елементів сучасної культурної екосистеми.

Перспективи подальших досліджень у контексті музичного продакшну в кінематографі охоплюють аналіз його ролі як об'єднавчого елементу в креативній індустрії, що впливає на кінематограф, театр, анімацію, рекламу та мультимедіа. Зокрема, доцільно вивчити внесок Волта Діснея у 1930-1940-х роках, коли музика стала ключовим засобом створення анімаційних фільмів, поєднуючи казковий наратив із новаторськими візуально-музичними рішеннями. Важливим напрямом є також дослідження співпраці митців та інженерів, яка сприяла розвитку аудіовізуальних технологій, що вплинули на формування сучасного культурного ландшафту.

Примітки:

¹ Недієгетична музика – це музичний супровід у фільмі, який не має видимого або логічного джерела в межах кінематографічного світу. Іншими словами, це музика, якучують глядачі, але нечують персонажі фільму.

² Постсинхронізація в ранньому звуці кіно – це процес запису звуку (зокрема діалогів, звукових ефектів і музики) після зйомки фільму. Ця технологія стала важливою в епоху переходу від німого кіно до звукового, коли виникла необхідність синхронізувати звук із уже відзнятими візуальними сценами. У 1920-х і 1930-х роках це було революційним підходом, який сприяв становленню звукового кіно та мюзиклів.

³ Двоканальний запис – технологія, за якої звук записується на два окремі канали, що дозволяє розділяти діалоги, музику або звукові ефекти для подальшого незалежного оброблення.

Список використаної літератури

1. Леонтьєв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : дис. ... канд. миств. 17.00.03. Київ, 2019. 201 с.
2. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. *Зб. наук. пр. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, 2021 (17), 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>.
3. A brief history of sound film (1895-1930) URL: <https://www.acinemahistory.com/2019/12/a-brief-history-of-sound-film-1895-1930.html>.
4. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen (2nd ed.) / Translated by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 2019. 296 p.
5. Kalinak K. Film Music: A Very Short Introduction (1st edn). New York : Oxford University Press, 2010. 146 p.
6. MacDonald L. The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History, Plymouth : Scarecrow Press, Inc., 2013. 452 p.
7. Marks M. M. Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924. New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.
8. Schulte S. The Use of Music in the Cinematic Experience (2019). Mahurin Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 780. 48 p. URL: https://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/780 (дата звернення: 13.10.2024).
9. The Essential Reference Guide for Filmmakers. Rochester : Eastman Kodak, 2007. 214 p.
10. Wierzbicki J. Film Music: A History. New York : Routledge, 2009. 340 p.

References

1. Leontiev S. A. Kompozitors'ki tekhnologii v muzychnii praktytsi amerykanskooho irovoho kinematohrafa: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. 17.00.03. Kyiv, 2019. 201 s.
2. Kharchenko P. Muzyka v kino ta problematyka syntezy mystetstv. Zbirnyk naukovykh prats SUCHASNE MYSTETSTVO, 2021 (17), 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>
3. A brief history of sound film (1895-1930) URL: <https://www.acinemahistory.com/2019/12/a-brief-history-of-sound-film-1895-1930.html>.
4. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen (2nd ed.) / Translated by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 2019. 296 p.
5. Kalinak K. Film Music: A Very Short Introduction (1st edn). New York : Oxford University Press, 2010. 146 p.

6. MacDonald L. The Invisible Art of Film Music : A Comprehensive History, Plymouth: Scarecrow Press, Inc., 2013. 452 p.
7. Marks, M. M. Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924. New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.
8. Schulte S. The Use of Music in the Cinematic Experience. (2019). Mahurin Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 780. 48 p. URL: https://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/780 (data zvernennia: 20.10.2024).
9. The Essential Reference Guide for Filmmakers. Rochester : Eastman Kodak, 2007. 214 p.
10. Wierzbicki J. Film Music: A History. New York : Routledge, 2009. 340 p.

UDC: 778.5:78.071.1+78.036

THE IMPACT OF MUSIC PRODUCTION ON THE DEVELOPMENT OF THE FILM INDUSTRY IN THE 1920–1930 s

Pavlov Mykola – Senior Lecturer at the Department of Music Production and Sound Engineering
National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv).

The article is dedicated to the influence of music production on the development of genre, technological, and stylistic features of cinema during the transition from silent to sound films in the 1920–1930 s. The purpose of the article is to investigate the role of technological advancements in music production in transforming cinema, particularly its contribution to the emergence of new genres, such as the musical film. The research methodology involves the analysis of historical, technological, and cultural sources that highlight the integration of music and sound effects into cinematic practice, utilizing an interdisciplinary approach. The scientific novelty of the research lies in conducting a comprehensive analysis of how advancements in sound recording technologies and the introduction of film music shaped the audiovisual language of cinema. The study concludes that music production played a key role in synthesizing technical, aesthetic, and narrative solutions in cinema, transforming it into a more dynamic and expressive art form. Technological innovations, such as playback, post-synchronization, and sound design, not only redefined the structure of film narratives but also expanded the emotional potential of audiovisual art. The prospects for further research include exploring the interdisciplinary role of music production in creative industries, as well as its impact on animation, theater, multimedia, and modern audiovisual production technologies. Moreover, future studies could examine the collaboration between artists and engineers that led to technological breakthroughs, reshaping the cultural and aesthetic landscape of contemporary media.

Key words: music production, film industry, film music, sound cinema, musical film, audiovisual technologies, creative industries.

Надійшла до редакції 25.03.2024 р.

УДК 130.2:111.32]:004

РЕМЕЙК У ЦИФРОВУ ЕПОХУ. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЮДИНИ І ОСОБИСТОСТІ

Наталія Шевченко – аспірантка кафедри філософської антропології,
філософії культури та культурології Навчально-наукового інституту філософії
та освітньої політики, Український державний університет ім. М. Драгоманова. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-0281-8872>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.895>
20ffs_n.v.shevchenko@std.npu.edu.ua

Досліджується поняття ремейку як трансформативної стратегії в сучасному мистецтві. Колаборація митця та штучного інтелекту, який є новим інструментом генеративної творчості цифрової епохи, створює безповоротні зміни в мистецтві й актуалізує питання інтелектуальної власності, автентичності та культурного присвоєння. Ремейк розглядається ширше та переосмислюється як трансформативна технологія, що включається у створення цифрової ідентичності людини у віртуальному просторі. Аналізується феномен цифрової копії особистості, використання якої в медіасередовищі приводить до невизначених наслідків.

Ключові слова: ремейк, трансформація, штучний інтелект, ідентичність, трансгуманізм, цифрова копія, віртуальний простір.

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття для людства ознаменувався «Великим переходом» або початком Четвертої промислової революції, примітними ознаками якої стали стрімкий розвиток технологій обробки інформації, дифузія фізичного та цифрового середовища, переміщення духовного простору та всього життєвого світу індивіда в загальний інтегративний віртуальний простір – всесвітню мережу Інтернет. Актуалізується проблема ідентичності людини в цифровому середовищі, завдяки можливостям якого (анонімність, мультифункціональність) індивід може створювати множинні цифрові ідентичності в ньому. Зі зміною комунікативного простору з фізичного на віртуальний, постають питання легітимації цифрової ідентичності та електронної копії індивіда. Комп'ютерні технології штучного інтелекту не залишаються осторонь і спричиняють вибухові досягнення, зокрема в галузі мистецтва. Здатність нейромереж до навчання постійно вдосконалюється, що приводить до творчої колаборації митців з ШІ.

Мета статті – дослідження трансформативної стратегії ремейку в контексті цифрової епохи. Аналіз впливу зміни середовища побутування індивіда з фізичного до віртуального простору на трансформацію його ідентичності. Дослідження та визначення імітаційної складової машинної творчості ШІ, що постає цікавим стереотипізованим видом творчості, проте нездатним до створення власне *нового*.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття ремейку є запозиченим англіцизмом, значення якого розкривається в перекладі терміну: з англ. «ге» («пере-») – префікс, що означає зворотну, поворотну дію, та «make» – робити, створювати, що разом можна розтлумачити як процес перетворення, перероблення, переосмислення, а також як відображення результату цього процесу. Енциклопедія «Britannica» визначає термін «ремейк» як явище перероблення, перестворення та процес *трансформації*: «створювати нову або іншу версію чогось» [9].

Таким чином, ремейк постає як *явище* перетворення та *процес* трансформації. Ремейк із початку ХХ ст. виник як технологія перейомки та кіножанр, що став провісником зародження популярної культури. Кінематограф становив на той час новий вид мистецтва та особливий атракціон, викликавши шалений попит на кіновидовища у публіки. Виникла потреба у «конвеєрному» створенні великої кількості кінофільмів, що вписувалися б у зрозумілі публіці шаблони (формульні жанри). Такі твори доносили класичні сюжети, образи та тексти адекватною масовій аудиторії мовою, одночасно оновлюючи їх, частково перетворюючи, варіюючи або доповнюючи сюжети актуальними подіями. Ремейк поширюється згодом у літературі, а також у популярній музиці, переходить із категорії жанру в творчий метод, творчу стратегію митців у різних видах мистецтва. Він стає предметом дослідження теоретиків культури, кінематографа, літературних критиків тощо [19]. На тлі історичних, соціально-політичних зрушень ХХ ст. виникають масштабні світоглядні зміни в культурі, спричинені поваленням підвалин, на яких ґрунтувалися гуманістичні ідеали Бога, людини, автора тощо. В мистецтві Постмодернізму творча новизна стає не обов'язковим атрибутом творчості в доробку митців переважають тенденції повернення до традицій, культурного надбання минулого, їх актуалізація, переосмислення тощо. Ремейк як трансформативна стратегія, що присутній як у масовій, так і елітарній культурі, набуває ігрового, комбінаторного характеру. Примітивними особливостями цього періоду стають різноманітні запозичення, інтерпретації, посилення, інтертекстуальні елементи, подвійне кодування, колаж, пародіювання, іронія, що об'єднуються процесом трансформації попереднього матеріалу та становлять зростаючий перелік аспектів ремейку як трансформативної стратегії творчості. Мистецтво ХХ ст. перетворюється на поліфонічне сплетіння багатьох голосів та ідей з минулого та сьогодення: «будь-який текст стає не лінійним ланцюжком слів, а зітканням інших текстів, цитат, посилань, відзвуків із тисяч культурних джерел, що разом становлять стереофонію інтертекстуальності, численне поєднання анонімних, невловимих і водночас уже читаних цитат, що разом є мовою культури» [6; 160]. Такі поєднання, симбіози та дифузії призводять до поширення гібридних, вторинних текстів, гіпертекстів, зокрема, у віртуальному просторі всесвітньої мережі.

Із переходом життєвого простору суспільства у цифровий вимір, коли щоденний досвід індивіда підпорядковується певним алгоритмам, на сцену виходить новий актор творчості в цифровому форматі – штучний інтелект, створена людиною комп'ютерна технологія, яка вчиться імітувати роботу людського мозку, що кардинально змінює природу творчості та сприйняття результатів такої діяльності публікою. З початку 2010-х рр. потужність комп'ютерів дозволяє поєднувати великі дані (Big Data) з методами глибокого навчання (Deep Learning), що базуються на роботі неймереж. Використання ШІ у мистецтві стає революційним зламом у природі художньої творчості та надає митцям унікальні способи створення художніх творів, відкриваючи нові межі у творчій колаборації людини та машини.

Наразі перелік навичок ШІ достатньо вражаючий, крім того, ці навички постійно вдосконалюються:

- неймережі або генеративні алгоритми аналізують увесь накопичений у великих базах даних людський досвід, включаючи оцифровані колекції предметів мистецтва, створюючи на їх основі нові культурні об'єкти (зображення, музику, тексти). ШІ здатний розпізнавати, адаптувати та комбінувати стилі різних митців та епох, що дозволяє створювати твори мистецтва, які включають широкий спектр культурних впливів, наприклад, у живописі – від стародавніх мотивів до сучасних міських графіті;

- сучасні митці використовують ШІ як інструмент для розширення свого творчого потенціалу, експериментуючи з новими формами та техніками;

- ШІ трансформує традиційні форми мистецтва, вносить актуальну новизну та пропонує нові підходи до створення та презентації таких робіт, відіграючи певну роль у збереженні або відновленні культурної спадщини. Цифрове відтворення традиційних форм мистецтва гарантує захист арт-об'єктів, мистецьких практик, що перебувають під загрозою зникнення, зберігаючи їхнє культурне значення для майбутніх поколінь;

– мистецтво III знаходиться на перетині технологій і творчості, впливаючи на культурну ідентичність. III надає митцям платформу для дослідження власної культурної ідентичності та висловлення своїх унікальних точок зору. Митці використовують особистий досвід і елементи культурної спадщини, створюючи твори, які резонують з аудиторією різного походження;

– колаборація III з митцем впливає на те, як культурна ідентичність виражається та сприймається. Інтеграція III в творчі процеси призводить до нових форм культурного вираження, поєднуючи традиційні та сучасні елементи. Ця еволюція відображає динамічний та гібридний характер сучасних культурних ідентичностей.

Сфера досліджень поняття ідентичності актуалізується з переходом життєвого укладу суспільства в цифровий простір. Проблема ідентичності постає актуальним питанням сьогодення, що спирається на ідеї культурології, філософії, соціології, антропології та медіа, які пояснюють складну та динамічну природу ідентичності. Культурологічні дослідження вивчають як формуються та виражаються соціальні ідентичності, такі як раса, стать, клас тощо, як впливають культурні норми, репрезентації засобів масової інформації та соціальних структур на індивідуальні і колективні ідентичності тощо.

Із настанням цифрової епохи або як її ще називають, інформаційної ери [29; 1980], Інтернет стає всепоглинаючим середовищем, що охоплює всі аспекти життєдіяльності індивіда, стаючи його засобом навчання, праці, розваг, комунікацій тощо. Віртуальний простір всесвітньої мережі стає місцем формування світогляду, таких його складових як світосприйняття, світорозуміння та світовідчуття, розширюючи уявлення про соціокультурну різноманітність та задовольняючи більшість соціальних функцій: інформаційну, комунікаційну, репрезентативну, психотерапевтичну тощо. Розвиток інтерактивних соціальних платформ та відкритість світового інформаційного простору змінюють культуру комунікації індивідів, традиційні механізми соціалізації та ідентичність людини в цілому. Під впливом глобального впровадження цифрових технологій виникає цифрова ідентичність, що спричинює ефект подвійної присутності індивіда одночасно фізично – в реальному світі, та в гіперреальності – як цифрової особистості, що відображає бажане або уявне реальної людини в мережі.

Віртуальне середовище впливає та змінює особистість індивіда, генеруючи нові культурні цінності у віртуальних спільнотах. Із точки зору психології, дослідники [4; 8] вважають, що всесвітня мережа дозволяє індивіду створювати безліч віртуальних персонажів – власних копій, певних субособистостей, сукупні здібності яких можуть перевершувати можливості та різноманітність досвіду даного окремого індивіда в реальному світі. Ж. Бодріяр, видатний французький філософ, теоретик культури і соціолог, широко досліджував поняття ідентичності та впливу симулякрів на суспільство. Він стверджував, що в постмодерновому світі реальність замінюється «симулякрами» – символами, образами і знаками, які не пов'язані з дійсністю та є уявними [1]. Цифрова ідентичність індивіда конструюється через символи та образи, не ґрунтуючись на об'єктивній реальності. За Ж. Бодріаром, значна частина постмодернної культури складається з симулякрів, що створюють «гіперреальність» – віртуальний простір, керований споживацтвом та видовищем, де зникає межа між реальним та вигаданим. Медіа, технології та реклама домінують у сприйнятті реальності індивідами, створюючи імітований світ, який виглядає більш реальним і привабливим, ніж справжня реальність: наприклад, ретельно відібрані миттєвості життя, представлені в соціальних мережових спільнотах не відображають буденність індивіда, проте здаються більш значущими для інших учасників таких спільнот, що намагаються повторити або перевершити такий досвід. Крім того, ідеалізовані уявлення про реальність, представлені в медіа, у кінофільмах, на телебаченні, в рекламі тощо, не можуть зрівнятися з щоденним життєвим досвідом індивіда, створюючи певні ілюзії в нього. Згідно з Ж. Бодріаром, суспільство переймається взаємодією з цими «сфабрикованими» уявленнями, які починають визначати, опосередковувати та конструювати світогляд індивідів.

Наступним питанням постає автентичність та узгодження індивіда з самим собою у віртуальному просторі. За загальним визначенням, цифрова ідентичність є сукупною інформацією про індивіда у всесвітній мережі і складає його віртуальний образ як користувача певних ресурсів з набором відомостей та цінностей, які він транслює [21]. Ідентичність індивіда складається в певних умовах фізичного середовища з соціалізацією та набуттям життєвого досвіду. Натомість, віртуальний простір перетворюється на сховище або продовження колективної свідомості, охоплюючи увесь спектр емоційних й інтелектуальних проявів соціуму, розширюючи мережі просторово-часового виміру взаємодії індивідів. Обмеженість сенсорного контакту впливає на їхню поведінку в мережі: комунікація за відсутності фізичної присутності, сенсорного контакту породжує низку виборів, які приймає кожен індивід самостійно – залишитися самим собою, комунікувати від імені дискретної частини своєї цілісності, прийняти вигадані чи бажані ідентичності, або залишитися анонімом. Таке різноманіття виборів дає можливість створювати множинні ідентичності, що є неможливим при фізичному спілкуванні, присутності індивіда в фізичному середовищі комунікації. В безлічі відвіданих

віртуальних спільнотах індивід може приймати вигляд та риси будь-якого аватара¹, людини, тварини, робота, машини, втілюючи себе у різних ролях.

Описуючи поведінку індивідів у мережі Інтернет, науковці [27] розглядають цифрове середовище як новий гібридний простір, що утворюється за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій в результаті інтегративного поєднання реальної та віртуальної сфер життя індивіда. Таким чином, індивід розгалужує свою особистість, створюючи власну цифрову копію з бажаним набором компетенцій та навичок, і стає присутнім двічі в просторово-часовому континуумі – в реальному та цифровому середовищах. Такі зрушення впливають на сприйняття себе, адже індивід наповнює свій цифровий профіль бажаними вибірковими аспектами, висвітлюючи ті чи інші риси, проживаючи таким чином два різних життя – віртуальне та реальне. Виникає ціннісно-смысловий перехід у різних вимірах – внутрішнього у зовнішнє, приватного у публічне, індивідуального у масове тощо.

Нарешті, цифрове середовище розвивається і впроваджується настільки глибоко в суспільстві, що набуває ознак самостійності та починає впливати на життя індивіда у зворотному напрямі: наприклад, якщо індивід має неабияку медійну популярність, його реальне життя стає залежним від створеного ним віртуального образу та очікувань аудиторії, що спонукає його формувати свою ідентичність у залежності від публічних уявлень. Таким чином відбувається дифузія особистості реальної та віртуальної, де конструювання цифрової ідентичності залежить як від реальної особистості індивіда, так і від аудиторії, що знаходиться під впливом ідеального образу індивіда в мережі.

Сучасний період характеризується прагненням до розвитку, прогресу у всіх галузях життєдіяльності індивіда, трансформативні тенденції зазіхають на фізико-біологічні та когнітивні показники людини, що створює підґрунтя для розвитку концептів трансгуманізму та постгуманізму. Ще в Просвітництві видатні його представники ставили питання необхідності суцільного вдосконалення фізичних, моральних та інтелектуальних здібностей індивіда в контексті загального прогресу [3; 259]. В той час змінювалося мислення, коли індивід усвідомив власну відповідальність за себе, своє буття та своє майбутнє не покладаючись на вищих ієрархів. Він поставив себе в центр своєї мети та успіху за рахунок власних сил, знань, наукових методів та технологій тощо [24; 4].

Поняття трансгуманізму вперше застосував англійський біолог-еволюціоніст, гуманіст, перший директор і один із засновників ЮНЕСКО Дж. Гакслі наприкінці 1950-х рр. у своїх працях [20; 11]. Він розкривав поняття трансгуманізму через перехід людини, індивіда на іншу ланку еволюції, завдяки вдосконаленню своїх характеристик за допомогою науки та технологій. Широкого використання це поняття набуло пізніше з розвитком нанотехнологій та біомедицини. Англійський філософ і футуролог М. Мор описує його як «вихід людини за межі своїх морфологічних ознак» [24]. Проєкти глибокої модифікації індивіда підтримуються керівниками основних суб'єктів нової економіки спільного споживання – найбільш впливовими світовими техногігантами GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon). Футурологи (Fukuyama, Sandel, Habermas) вже розмірковують над можливими вадами цієї концепції соціального, культурного, політичного, економічного та етичного характеру: еволюція, що веде до глобалізації, орієнтованої на індивіда нового типу, наділеного здібностями, що перевершують фізичні та когнітивні межі людини як біологічного виду, потребує вирішення питання про місце і роль традиційних інституцій і регуляторів, якими є держава та її установи. Це вимагає від державних діячів якнайшвидшого розуміння перспектив розвитку таких технологій та впровадження розумного регулювання, щоб уникнути негативних наслідків.

Трансгуманізм, передбачаючи фізичне вдосконалення або трансформацію індивіда, уможливорює світогляд, заснований на уявленні, що еволюція людини є не завершеною і може бути продовжена у майбутньому. Еволюційний розвиток має призвести до становлення постлюдини – гіпотетичної стадії еволюції людського виду, будова та можливості якої стали б відмінними від сучасних людських у результаті активного використання передових технологій перетворення людини та дифузії людини з машиною.

Наступним концептом XXI ст. постає постгуманізм. Теоретики проголошують «кінцеву деконструкцію людини» [13], за якої людина більше не стоїть у центрі всесвіту, створюючи переоцінку її домінуючого положення та суб'єктності. Вперше постгуманізм як нове явище описує єгипетсько-американський теоретик літератури І. Хассан у 1977 р. у своїй праці «Прометей як виконавець: на шляху до постгуманістичної культури?» [18]. Він проблематизує людину та її місце в мінливому світі, ставлячи питання на кшталт: «Що таке бути людиною у XXI столітті? Де межа між людським та не-людським?» тощо. Відповіді на ці питання потрібні задля ліпшої адаптації до майбутнього, що стрімко наближається. В значній мірі постгуманізм направлений на критику людини та її діяльності, яка є впливовим фактором кліматичних, геологічних та екологічних змін. Тому панування штучного інтелекту має урівняти людину в правах з іншими представниками навколишнього світу, ба більше – лунають не поодинокі ідеї щодо поєднання людини з машиною, з комп'ютером, іншими гаджетами; оцифрування головного мозку людини, її свідомості тощо.

Усі ці питання вже зараз викликають занепокоєння в суспільстві, адже навіть видатний американський винахідник І. Маск закликає уряди до превентивного контролю над подібними експериментами, бо «точку неповернення» не визначено [28]; він наголошує на майбутній деактуалізації «звичайних» людей та спонукає індивідів до симбіозу з комп'ютером або іншими гаджетами в майбутню епоху панування штучного інтелекту [22].

Концепція трансгуманізму розглядає можливості трансформації та вдосконалення людини за своїми фізичними та психічними показниками. Англійський філософ і футуролог М. Мор [24] вважає, що трансгуманізм – це процес постійного вдосконалення, покращення хаотичного задуму природи, що зовсім не є гарантією виключно досконалих технологічних рішень, створення більше морфологічної свободи, ніж механізації тіла. Постає питання ідентичності в трансгуманізмі – ким буде себе вважати, які цінності буде сповідувати трансформований, вдосконалений індивід? В рамках цифровізації компанія Google веде оцифрування мозку людини та його відтворення на комп'ютері, створюючи таким чином запасні копії особистості. Хто буде володарем цифрових двійників та як він ними буде розпоряджатися? Які цінності вони нестимуть в суспільство?

З'являється все більше технологічних сервісів, що дозволяють створити цифрову копію людини, яка перевершує фізичні можливості реального індивіда за певними параметрами. Наприклад, стартапи, де можна спілкуватися з цифровими копіями відомих людей (Doppl), завдяки клонуванню голосу (Murf, Lovo.ai), миттєво перекладати контент на будь-яку мову світу (HejGenLabs), аналізувати цифровий відбиток (Brand Yourself), відбирати ідеї для контенту (Jasper.ai), змінювати візуальний контекст (Midjourney), замінювати скриптора або аналітика (ChatGPT) тощо. На сьогодні будь-хто може створити цифрових двійників медійних персон та управляти ними, що надає необмежені можливості не лише представникам бізнесу і креаторам, а й медіаресурсам, політикам, терористам використовувати їх у власних цілях тощо. Виникає загроза підміни та маніпуляцій, що дозволяють помістити цифрового двійника у будь-який візуальний контекст та поширити від його імені будь-які заяви. Інструментальні можливості нейромереж наразі дозволяють використовувати людські образи покійних кінозірок, «оживляючи» їх для створення нових кінофільмів та реклами. Проте, етичний аспект подібних маніпуляцій залишається невирішеним.

Висновки. Завдяки прогресивному розвитку цифрових технологій вдосконалюються умови для трансформації людини та людської свідомості, розширюються межі людських можливостей, зокрема у створенні віртуальних ідентичностей, віртуальний простір набуває реальної ваги та може стати як загрозою, так і допомогою людству, змінюючи та моделюючи фізичне буття суспільства й індивіда. Взаємопроникнення інноваційних технологій в життя індивіда тоталізується, охоплюючи все більше сфер його діяльності, що породжує якісно нове суспільство, підводячи людство до кардинальних змін у всіх сферах свого буття. Прогнозування провідними футурологами та винахідниками технологічних проривів в галузях роботизації, біотехнологій, нанотехнологій та штучного інтелекту (NBIC) у найближчому майбутньому припускає приголомшливу трансформацію людини, яка уможливить вдосконалення як фізичних, так й інтелектуальних якостей індивіда, що в першу чергу, дозволить повернути втрачені тілесні функції, а в майбутньому – вдосконалити розумові здібності, вміння й навички.

Ремейк як творчий метод трансформації фактично виступає засобом культурного та цифрового безсмертя як для культурної спадщини, так і для індивіда, адже передбачає створення та збереження як нескінченної кількості варіантів та оновлень художніх творів в галузі мистецтва, так і власне самого індивіда у вигляді цифрової копії його особистості, що зберігаються на носіях інформації. Цифрове мистецтво знищує межі між реальністю та віртуальністю, надаючи нові форми для дослідження та самовираження митцям. Колаборація людини та ШІ створює нові форми культурних проявів, які неодмінно вплинуть на мистецтво майбутнього. Питання інтелектуальної власності, автентичності та культурного присвоєння в творчості ШІ постають перед теоретиками культури вже сьогодні.

Примітки:

¹Аватар (із санскр. букв. – сходження; втілення Бога в образі людини) – зображення, що використовується для персоналізації користувача різноманітних мережевих сервісів, наприклад, месенджерів, форумів, чатів, порталів, блогів, соціальних мереж тощо.

Список використаної літератури

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ, 2004. 230 с.
2. Велика українська енциклопедія. Київ, 2016. У 30 т. Т. 1. 592 с.
3. Кондорсе Ж. / Юридична енциклопедія. У 6 т. Т. 3. Київ, 2001. С. 259. URL: <https://leksika.com.ua/19240107/legal/kondorse>.
4. Немеш О. Віртуальна діяльність особистості: структура та динаміка психологічного змісту. Київ, 2017. 391 с.
5. Русаков С., Шевченко Н. Ремейк в середовищі нових медіа. Cultural and Artistic Practices: World and Ukrainian Context: Scientific Monograph. Riga, 2023. С. 468-484.

6. Barthes R. From Work to Text. *Image Music*. IL, 1977. 226 p.
7. Blackford R., Bostrom N., Dupuy J.-P., Grassie W. H+/-: Transhumanism and Its Critics / Ed. By Hansell G. and Grassie W. NY, 2011. 278 p.
8. Bostrom N. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. Oxford University Press, 2014. 352 p.
9. Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/remake?form=MG0AV3>
10. Dyer H., Abidin C. Understanding Identity and Platform Cultures. In W. Housley, A. Edwards, R. Beneito-Montagut, & R. Fitzgerald (Eds.), *The SAGE handbook of digital society*. UK, 2022. P. 170-187.
11. Echesony G. (2024). Impact of Social Media on Cultural Identity in Urban Youth. *American Journal of Arts, Social and Humanity Studies*. #4(2). P. 1–11. <https://doi.org/10.47672/ajashs.2354>.
12. Eco U. The Limits of Interpretation. Indiana University Press, 1991. 304 p.
13. Ferrando F. Philosophical Posthumanism (Theory in the New Humanities). *Bloomsbury Academic*, 2020. 296 p.
14. Freeman G., Maloney D. Body, Avatar, and Me: The Presentation and Perception of Self in Social Virtual Reality. *Proc. ACM Hum.-Comput. Interact.* 4, CSCW3, Article 239 (December 2020). 27 p. <https://doi.org/10.1145/3432938>.
15. Fukuyama F. Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution. New York, 2002. 272 p.
16. Jameson F. Postmodernism: The Culture of Late Capitalism. *New Left Review*. № 146. 1984. P. 53-92.
17. Habermas J. The Future of Human Nature. Cambridge, 2003. 127 p.
18. Hassan I. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture / *Georgia Review*, Vol. 31, No. 4 (Winter 1977). P. 830-850.
19. Hutcheon L. A Theory of Parody. London, 1985. 152 p.
20. Huxley J. New Bottles for New Wine. London, 1957. 318 p.
21. Kay A. Erikson Online: Identity and Pseudospeciation in the Internet Age. *Identity, An International Journal of Theory and Research*, Vol.18, Issue 4 «Fifty Years Since «Identity: Youth and Crisis»: A Renewed Look at Erikson's Writings on Identity», 2018. P. 264-273. DOI:10.1080/15283488.2018.1523732.
22. Kharpal A. Elon Musk: Humans Must Merge with Machines or Become Irrelevant in AI Age. *CNBC, Tech Transformers*. 13 February 2017. URL: <https://www.cnn.com/2017/02/13/elon-musk-humans-merge-machines-cyborg-artificial-intelligence-robots.html>.
23. Leitch T. The Oxford Handbook of Adaptation Studies. Oxford University Press, 2017. 784 p.
24. More M. The Philosophy of Transhumanism. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. New Jersey, 2013. 480 p.
25. Sandel M. The Case against Perfection. *Ethics in the Age of Genetic Engineering*. Cambridge, 2009. 176 p.
26. Schwab K. Fourth Industrial Revolution. New York, 2017. 192 p.
27. Suler J. Psychology of the Digital Age: Humans Become Electric. Cambridge University Press, 2015. 475 p.
28. Taplin J. The End of Reality: How the Billionaires are Selling a Fantasy Future of the Metaverse, Mars and Crypto. New York, 2023. 368 p.
29. Toffler A. The Third Wave. New York, 1984. 560 p.

References

1. Barthes R. From Work to. Image Music Text. IL, 1977. 226 p.
2. Baudrillard J. Symulyakry i symulyaciya. [Simulacra and simulations]. Kyiv, 2004. 230 p. [in Ukrainian].
3. Blackford R., Bostrom N., Dupuy J.-P., Grassie W. H+/-: Transhumanism and Its Critics / Ed. By Hansell G. and Grassie W. NY, 2011. 278 p.
4. Bostrom N. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. Oxford University Press, 2014. 352 p.
5. Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/remake?form=MG0AV3>
6. Dyer H., Abidin C. Understanding Identity and Platform Cultures. In W. Housley, A. Edwards, R. Beneito-Montagut, & R. Fitzgerald (Eds.), *The SAGE handbook of digital society*. UK, 2022. Pp. 170-187.
7. Echesony, G. (2024). Impact of Social Media on Cultural Identity in Urban Youth. *American Journal of Arts, Social and Humanity Studies*. #4(2) Pp. 1–11. <https://doi.org/10.47672/ajashs.2354>
8. Eco U. The Limits of Interpretation. Indiana University Press, 1991. 304 p.
9. Ferrando F. Philosophical Posthumanism (Theory in the New Humanities). Bloomsbury Academic, 2020. 296 p.
10. Freeman G., Maloney D. Body, Avatar, and Me: The Presentation and Perception of Self in Social Virtual Reality. *Proc. ACM Hum.-Comput. Interact.* 4, CSCW3, Article 239 (December 2020). 27 p. <https://doi.org/10.1145/3432938>
11. Fukuyama F. Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution. New York, 2002. 272 p.
12. Jameson F. Postmodernism: The Culture of Late Capitalism. *New Left Review*. № 146. 1984. P. 53-92.
13. Habermas J. The Future of Human Nature. Cambridge, 2003. 127 p.
14. Hassan I. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture / *Georgia Review*, Vol. 31, No. 4 (Winter 1977). Pp. 830-850.
15. Hutcheon L. A Theory of Parody. London, 1985. 152 p.
16. Huxley J. New Bottles for New Wine. London, 1957. 318 p.
17. Kay A. Erikson Online: Identity and Pseudospeciation in the Internet Age. *Identity, An International Journal of Theory and Research*, Vol.18, Issue 4 «Fifty Years Since “Identity: Youth and Crisis”: A Renewed Look at Erikson's Writings on Identity», 2018. Pp. 264-273. DOI:10.1080/15283488.2018.1523732
18. Kharpal A. Elon Musk: Humans Must Merge with Machines or Become Irrelevant in AI Age. *CNBC, Tech*

Transformers. 13 February 2017. URL: <https://www.cnn.com/2017/02/13/elon-musk-humans-merge-machines-cyborg-artificial-intelligence-robots.html>

19. Kondorse J. / Yurydychna encyklopediya u 6 tomah. [Legal encyclopedia in 6 volumes]. Vol. 3. Kyiv, 2001. P. 259. URL: <https://leksika.com.ua/19240107/legal/kondorse> [in Ukrainian].
20. Leitch T. The Oxford Handbook of Adaptation Studies. Oxford University Press, 2017. 784 p.
21. More M. The Philosophy of Transhumanism // The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future. New Jersey, 2013. 480 p.
22. Nemesh O. Virtual`na diyal`nist` osobystosti: struktura ta dynamika psykholoichnogo zmistu. [Virtual personality activity: structure and dynamics of psychological content]. Kyiv, 2017. 391 p. [in Ukrainian].
23. Rusakov S., Shevchenko N. Remeyk v seredovyschi novykh media. [Remake in the New Media Environment]. Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context : Scientific monograph. Riga, 2023. Pp. 468-484. [in Ukrainian].
24. Sandel M. The Case against Perfection. Ethics in the Age of Genetic Engineering. Cambridge, 2009. 176 p.
25. Schwab K. Fourth Industrial Revolution. New York, 2017. 192 p.
26. Suler J. Psychology of the Digital Age: Humans Become Electric. Cambridge University Press, 2015. 475 p.
27. Taplin J. The End of Reality: How the Billionaires are Selling a Fantasy Future of the Metaverse, Mars and Crypto. New York, 2023. 368 p.
28. Toffler A. The Third Wave. New York, 1984. 560 p.
29. Velyka ukrains`ka encyklopediya. [The Big Ukrainian Encyclopedia]. Kyiv, 2016. Vol. 1. 592 p. [in Ukrainian].

UDC 130.2:111.32]:004

A REMAKE IN THE DIGITAL AGE. TRANSFORMATION OF PERSON AND PERSONALITY

Nataliia Shevchenko – Postgraduate student of the Department of Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture and Cultural Studies of the Educational and Research Institute of Philosophy and Educational Policy Drahomanov Ukrainian State University

The article explores the concept of remake as a transformative strategy in contemporary art. The collaboration of the artist and artificial intelligence, which is a new tool of generative creativity in the digital age, creates irreversible changes in art and actualizes the issues of intellectual property, authenticity and cultural appropriation. Remake is considered more broadly and reinterpreted as a transformative technology that is included in the creation of a person's digital identity in virtual space. The phenomenon of a digital copy of a person, the use of which in the media environment leads to uncertain consequences, is analyzed.

Key words: remake, transformation, AI, identity, transhumanism, digital copy, virtual space.

Надійшла до редакції 26.11.2024 р.

УДК 77.04:655.418.3](02.084.12)(477) «2010/2020»

САМВИДАВ ЯК ФОРМА ТВОРЧОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ ТА НЕЗАЛЕЖНОЇ ПУБЛІКАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОТОКНИЗІ 2010–2020-Х РОКІВ

Роберт Довганич – аспірант, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0009-0000-9465-8118>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.896>
robert.dovganych@gmail.com

Досліджується феномен фотографічного самвидаву в українському контексті 2010-2020-х років як важливого інструменту творчого висловлювання та незалежної публікації. Проаналізовано концептуальні практики українських фотографів та розкрито особливості самвидаву як методу художнього дослідження, де матеріальність видання стає частиною концептуального задуму. Простежено трансформацію ролі фотографа з «виробника» зображень у мультидисциплінарного автора. Встановлено, що самвидав сприяв формуванню нової візуальної епістемології в українській фотографії, де документальність поєднується з концептуальним мистецтвом. Виявлено, що практика самвидаву створила унікальний простір для художньої експресії, незалежний від інституційних обмежень та комерційних імперативів.

Ключові слова: образотворчий, фотографія, фотопроект, фотокнига, книжкове видання, самвидав, концепція, творчість, художні особливості, мистецтво ХХІ століття.

Постановка проблеми. Самвидав як явище в українській фотографії потребує комплексного дослідження, оскільки він став важливим інструментом творчого висловлювання та незалежної публікації для українських фотографів, особливо після 2010 р. Феномен фотографічного самвидаву трансформує традиційні підходи до публікації візуальних матеріалів та створює новий простір для художньої експресії, виходячи за межі інституційних обмежень та комерційних імперативів. При цьому недостатньо вивченими залишаються особливості розвитку цього явища в українському контексті, його вплив на формування нової візуальної епістемології та роль у становленні сучасної української фотокниги.

Мета статті – дослідити феномен фотографічного самвидаву в українському контексті через аналіз концептуальних практик митців періоду 2010–2020-х років, визначити його роль у формуванні нової візуальної епістемології та розвитку фотокнижкової культури України. Серед завдань – розкрити особливості самвидаву як методу художнього дослідження, де матеріальність видання стає невід’ємною частиною концептуального задуму, а також проаналізувати трансформацію ролі фотографа з виробника зображень на мультидисциплінарного автора.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення самвидаву як принципової художньої позиції, що забезпечує автономність творчого процесу та незалежність від інституційних обмежень. Це явище суттєво вплинуло на становлення та розвиток сучасної української фотокниги, формуючи нові стандарти візуальної комунікації та художньої практики. Комплексне вивчення цього феномену дозволить краще зрозуміти трансформації у сучасному українському мистецтві та його роль у глобальному культурному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує активний розвиток фотографічного самвидаву в Україні, що підтверджується значною кількістю авторських видань. Теоретичне підґрунтя дослідження становлять праці С. Ірвіна та Дж. Додда [12], які розглядають філософські аспекти сучасного мистецтва та його теоретичні засади. Емпіричну базу дослідження формують самвидави українських фотографів: серія проєктів Тараса Бичка («Сихів» [1], «ISO» [3]), роботи Марини Бродовської («My Dear Vira» [4], «Who will you become when you grow up?» [5]), видання Сергія Мельниченка («Fashion Magazine» [7], «Loneliness online» [8]), а також праці інших визначних авторів – Євгенія Павлова («Home Life Book» [9]), Гери Артемової («Botanic Garden» [10]), Юлії Полуніної-Бут («Барикада» [11]), Ігоря Манка [6], Саші Курмаза («Рай/Paradise», «Oh Yeah, Yea, Yea!» [13]) та Максима Дондюка («Культура Конфронтації» [15]). Ці роботи демонструють різноманітність підходів до самвидаву в українській фотографії та формують основу для аналізу цього феномену.

Виклад основного матеріалу дослідження. Самвидав, як форма творчого висловлювання та незалежної публікації, постає унікальним інструментом авторської артикуляції, де митець отримує повну автономію над процесом створення та реалізації візуального нарративу. На відміну від традиційних видавничих форматів, така практика дозволяє вийти за межі інституційних обмежень та комерційних імперативів, відкриваючи простір для радикальних експериментів з формою та змістом. Це трансформує роль фотографа з виробника зображень на мультидисциплінарного автора, який діє на перетині різних медіа та концептуальних стратегій [12].

У контексті сучасного мистецтва самвидав набуває особливої епістемологічної ваги як метод художнього дослідження, де матеріальність видання стає невід’ємною частиною концептуального задуму. Такий підхід уможливорює створення складних семіотичних конструкцій, де візуальне, тактильне та теоретичне утворюють цілісну систему значень [12].

Феномен фотографічного самвидаву в українському контексті розкривається через концептуальні практики митців, які формують нову візуальну епістемологію через форму фотокниги. Ця мистецька артикуляція має особливе значення у сфері медіа-арту, де художники експериментують із нарративними структурами та візуальною семіотикою, створюючи значущі артефакти на межі документалістики та артбуку. Крізь індивідуальне бачення та виважені дизайнерські рішення вони досліджують можливості фотографічного медіуму, вибудовуючи композиційні структури та інтермедіальні зв’язки між текстом та зображенням. Особливої ваги набуває синтез класичних форм репрезентації з технічними інноваціями, що збагачує палітру виразних засобів. Автори переосмислюють усталені практики форматування та візуальні коди, розширюючи межі художньої комунікації у просторі культурного виробництва.

У контексті розвитку незалежного видавництва та фотокнижкової культури України з 2014 року спостерігається інтенсивна артистична практика самвидаву. Початок періоду маркований серією концептуальних видань мистецького об’єднання «Жужалка»: «Двигло» (2014 р.), «Ритмика» (2014 р.), «Ржавчино» (2014 р.), «Шок!фото» (2014 р.), що досліджують візуальну естетику урбаністичного простору. Паралельно розвивається авторська фотокнига: «Quiet days» Юрія Салабая (2014 р.) [14], документальний проєкт «Барикада» Юлії Полуніної-Бут (2014 р.) [11], «Home Life Book» Євгенія Павлова (2013 р.) [9] з його характерною постмодерністською деконструкцією, «Loneliness online» Сергія Мельниченка (2014 р.) [8] як рефлексія на цифрову епоху, топографічне дослідження «100 Views of Mount Kara-Dag» [6] Ігоря Манка (2014 р.) та «Botanic Garden» Гери Артемової (2014 р.) [10].

Подальша еволюція медіуму демонструє розширення тематичного спектру: від інституційної критики в «National Photographer’s Paradise. Zoo» Костянтина Стрельця (2015 р.) та «Street Teogrophy» Кості Смолянинова (2015 р.) до соціального нарративу в «Message» Світлани Левченко (2017 р.) та «Sky Signs, 2007-2009» Ігоря Манка (2017 р.) [6]. Концептуальні роботи Саші Курмаза — «Рай/Paradise» (2018 р.) та «Oh Yeah, Yea, Yea, Yea!» (2018 р.) [13] передують соціально-політичному документу в «Fragments

of war / Осколки Війни» Дмитра Купріяна (2019 р.) та «Культура Конфронтації / Culture of Confrontation» Максима Дондюка (2019 р.) [15]. 2020 рік характеризується мультидисциплінарним підходом: «Прекрасное в данном» Алекса Рудовського (2020 р.) переосмислює побутову фотографію, «Вільшане осявання» Олі Єремєєвої (2020 р.) та «Spring Collection» колективу GORSAD (2020 р.) експериментують із візуальною мовою, «My Dear Vira» (2020 р.) [4] та «Who will you become when you grow up?» (2021 р.) [5] Марини Бродовської, «Обличчя Майдану (Maidan Faces)» (2020 р.) та «Anamnesis» (2020 р.) Михайла Палінчака досліджують межі документального жанру, а «ISO» (2020 р.) [3] і «Сихів» (2020 р.) [1] Тараса Бичка разом із «Fashion Magazine» Сергія Мельниченка (2020 р.) [7] деконструють усталені фотографічні практики. Самвидав в Україні демонструє широкий спектр підходів до самостійної публікації – від концептуальних зінів до експериментальних фотокниг. Показовим прикладом є творчість С. Мельниченка. Його перший зін «Loneliness Online» (2013-2014 pp.) виник як спроба фізичної реалізації фотографічного проєкту та промоційний матеріал. У співпраці з дизайнером Євгенієм Степанцем створено лімітоване видання накладом 50 примірників, яке демонструвалось на різних виставках та поширювалось через мистецькі простори.

Проект «Fashion Magazine» (2013 р.) спочатку існував у цифровому форматі і лише у 2020 році був трансформований у фізичний об'єкт-книгу. Особливістю цього видання є те, що весь дизайн, включаючи типографіку та візуальні елементи, створений самим автором – від руки на аркушах А 4, які потім сканувались та компонувались із фотографіями. Це робить видання «Fashion Magazine» (2020 р.) [7] найбільш «авторським» виданням Мельниченка, де він виступив не лише як фотограф, але й дизайнер та видавець.

В обох проєктах С. Мельниченко керується передусім візуальною інтуїцією та експериментальним підходом. За його власними словами, концептуальне осмислення часто приходить уже в процесі роботи, а не як початкова точка створення проєктів. Ці ранні самвидави заклали основу для подальшої співпраці фотографа з професійними видавництвами, такими як Rodovid Press, Éditions Bessard та ін.

Самвидав для С. Мельниченка став не лише способом матеріалізації проєктів, але й важливим етапом розвитку його видавничої практики. Досвід створення зінів та експериментальних видань допоміг сформуванню розуміння книги як самостійного художнього об'єкта, що згодом вплинуло на його підхід до створення більш масштабних видавничих проєктів.

У контексті українського самвидаву важливо згадати про проєкти Тараса Бичка «ISO» та «Сихів» (2020 р.) [1]. Його підхід до створення авторських видань відображає глибоке розуміння специфіки різних форматів публікації та їх концептуального потенціалу.

Проект «Сихів» (2020 р.) [1], реалізований як артбук малим накладом, демонструє концептуальне використання формату видання для розкриття особистої історії. Вибір форми артбуку дозволяє автору експериментувати з матеріальністю видання, включаючи додаткові елементи – оригінальні негативи та газету, що створюють багаторівневий досвід взаємодії з роботою. Важливим концептуальним рішенням стало свідоме обмеження дистрибуції видання територією України, що підкреслює локальний контекст роботи та протистоять поверхневою екзотизуючому погляду на українську культуру.

«ISO» (2020) [3], створений як реакція на пандемію COVID-19, демонструє інший підхід до самвидаву. На відміну від ґрунтовного дослідження в «Сихові», цей проєкт є швидкою емоційною відповіддю на актуальні події, реалізованою протягом декількох днів. Формат видання відповідає швидкості створення матеріалу, зберігаючи при цьому концептуальну цілісність. Особливістю «ISO» є використання QR-кодів, що пов'язують друковане видання з відеоматеріалами, створюючи мультимедійний наратив.

У своєму підході до самвидаву Т. Бичко чітко розмежовує формати артбуку та фотокниги. За його визначенням, фотокнига розуміється як видання з великим накладом, реалізоване у співпраці з видавництвом, що характеризується високою якістю офсетного друку. Натомість артбук, як у випадку «Сихова», дозволяє більшу свободу у виборі матеріалів та форм презентації, може включати цифровий друк та різноманітні художні втручання.

Обидва проєкти демонструють важливість матеріальності видань та їх тактильних якостей. У «Сихові» це проявляється через включення фізичних артефактів та специфіку друку, що підкреслює документальний характер роботи. В «ISO» (2020 р.) [3] матеріальність трансформується через взаємодію з цифровим простором, створюючи новий тип художнього досвіду.

Практика самвидаву в цих роботах Т. Бичка показує важливість цього формату для розвитку сучасної української фотографії. Самвидав постає не лише як спосіб незалежної публікації, але і повноцінна художня форма, що дозволяє експериментувати з форматами презентації та створювати унікальний досвід взаємодії з фотографічним матеріалом. Обмежені накладі та ручна робота над виданнями підкреслюють їх колекційну цінність та сприяють формуванню особливих відносин між автором та глядачем.

Проекти «ISO» (2020 р.) [3] та «Сихів» (2020 р.) [1] демонструють органічне поєднання локального контексту з універсальними художніми підходами. Вони стають важливими документами часу, що

фіксують не лише візуальні образи, але й специфіку їх матеріального втілення в конкретний історичний період 2020 року, позначений як особистими спогадами автора, так і глобальною пандемією.

У проєкті «My Dear Vira» (2020 р.) [4] М. Бродовська досліджує трансформацію міжособистісних стосунків крізь призму фотографічного архіву. Її художня практика розкриває особливу форму емоційних зв'язків – дружбу, де людина стає «родичем за вибором». Первісним задумом проєкту є документування історії української жінки, яка стала військовою в США, – еволюціонував у більш складне та інтимне дослідження динаміки близьких стосунків. Через усвідомлення неавтентичності постановочної фотографії, мисткиня звернулася до спільного архіву повсякденності, виявивши в ньому справжню історію їхніх взаємин.

Авторка використовує стратегії колажування та реактивації архівних матеріалів, створюючи діалогічний простір між спільним минулим та розділним теперішнім. Колаж стає для неї методом роботи з візуальною пам'яттю, дозволяючи через гру та експеримент виявляти приховані наративи архівних матеріалів. Працюючи з особистим архівом п'яти років спільного життя в гуртожитку, фотографка вибудовує часову структуру через три періоди: життя разом, життя окремо та спостереження через соціальні мережі.

Вибір самвидаву як форми публікації зумовлений не лише економічними чинниками, але й концептуальною відповідністю формату до змісту роботи. Мисткиня самостійно керувала всіма етапами створення книги – від макетування до друку, що дозволило зберегти автентичність висловлювання та експериментальний характер проєкту. Візуальна мова книги формується через її матеріальне втілення – яскрава фуксієва обкладинка з власноруч наклеєними стікерами апелює до естетики дівчачих щоденників, створюючи додатковий емоційний вимір роботи.

Проєкт, спочатку задуманий як особистий артефакт пам'яті, несподівано знайшов відгук у широкої аудиторії. Інституційне визнання книги на міжнародних конкурсах, зокрема включення до шорт-листа Kassel Dummy Award, підтверджує універсальність цього досвіду попри його глибоко особистий характер. Через іронію та гру з візуальними матеріалами авторка створює інтимний простір пам'яті, де особисте набуває загальнолюдського звучання.

Самвидав стає для художниці не лише вимушеним рішенням через брак інституційної підтримки в українському контексті, але й свідомою художньою позицією, що дозволяє зберегти повний творчий контроль над проєктом. Наклад у 50 примірників, хоч і обмежений, демонструє потенціал такого підходу для артикуляції особистих історій у сучасному мистецькому контексті. Її робота стає важливим прикладом того як технічна досконалість може поєднуватися з емоційною щирістю та концептуальною глибиною навіть за умов обмежених ресурсів та відсутності інституційної підтримки.

Ці автори формують нову парадигму української фотокниги, де концептуальна складність поєднується з критичним осмисленням соціальних феноменів. Їхні роботи демонструють перехід від документальної естетики до постдокументальних практик, де фотографія стає інструментом теоретичного дослідження та соціального коментаря. Такий підхід розширює епістемологічні можливості фотографічного медіуму, створюючи нові моделі візуального мислення та репрезентації.

Практика самвидаву в контексті цих авторів постає як простір критичної рефлексії, де форма фотокниги трансформується в платформу для теоретичного дослідження та концептуального висловлювання. Це формує особливу екологію візуального мислення, де документальність переплітається з концептуальним мистецтвом, створюючи нові модальності фотографічного дискурсу. Самвидав у цьому контексті виступає не просто як альтернативна форма публікації, а як принципова художня позиція, що дозволяє зберегти автономність творчого процесу та незалежність від інституційних обмежень.

Важливо відзначити, що самвидав у сфері фотокниги створює особливу форму авторської автентичності, де кожен етап виробництва – від концепції до фізичного втілення перебуває під безпосереднім контролем митця. Це дозволяє досягти максимальної відповідності між задумом та його реалізацією, що особливо важливо при роботі зі складними концептуальними проєктами. Сам процес створення самвидаву стає частиною художнього висловлювання, де матеріальність книги, її тактильні якості та способи взаємодії з читачем ретельно продумані та концептуально обґрунтовані.

Самвидав також функціонує як форма опору комерціалізації мистецтва, створюючи альтернативні канали дистрибуції та формуючи особливі спільноти навколо фотокниги. Це дозволяє розвивати більш інтимні та безпосередні форми комунікації з аудиторією, де книга стає не лише продуктом, а медіумом для створення культурних зв'язків та обміну ідеями.

У контексті сучасної української фотографії, самвидав відіграє роль експериментальної лабораторії, де випробовуються нові форми візуальної мови та видавничих практик. Авторі, працюючи в форматі самвидаву, мають можливість вільно експериментувати з форматами, матеріалами та способами подачі візуального матеріалу, що часто було б неможливим у рамках традиційного видавництва.

Така практика самвидаву формує особливу екосистему незалежного видавництва, де акцент

робиться не на комерційному успіху, а на художній цілісності та концептуальній глибині проєктів. Це створює унікальний простір для розвитку авторської фотокниги, де експериментальність та ризик стають невід'ємними елементами творчого процесу.

Висновок. Дослідження феномену фотографічного самвидаву в українському контексті 2010–2020-х років засвідчило його трансформацію з альтернативної форми публікації у повноцінний художній метод та потужну платформу для творчого експерименту. Самвидав став простором, де матеріальність видання та процес його створення є невід'ємною частиною концептуального задуму, а фотограф набуває статусу мультидисциплінарного автора. Різноманітність підходів – від соціально-політичних документальних проєктів до експериментальних художніх досліджень – демонструє формування зрілої екосистеми незалежного видавництва в Україні. Практика самвидаву сприяла формуванню нової візуальної епістемології, де документальність поєднується з концептуальним мистецтвом, створюючи складні семіотичні конструкції та нові модальності фотографічного дискурсу. Обмежені тиражі та особлива увага до матеріального втілення видань не лише підкреслюють їх колекційну цінність, але й формують унікальний досвід взаємодії з фотографічним матеріалом, що є важливим для розвитку сучасної української фотографії.

Список використаної літератури

1. Бичко Т. Сихів. Україна : Самвидав, 2020. 128 с.
2. Бичко Т. 2. Rooms. Україна : IST Publishing, 2021. 82 с.
3. Бичко Т. ISO. Україна : Самвидав, 2020. 128 с.
4. Бродовська М. My Dear Vira. Україна : Самвидав, 2020. 110 с.
5. Бродовська М. Who will you become when you grow up?. Україна : Самвидав, 2021. 100 с.
6. Ігор Манко. *ksp.ui.org.ua*. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/artists/igor-manko/> (дата звернення: 01.12.2024).
7. Мельниченко С. Fashion Magazine. Україна : Самвидав, 2020. 26 с.
8. Мельниченко С. Loneliness online. Україна : Самвидав, 2014. 32 с.
9. Павлов Є. Home Life Book. Україна : Графпром, 2013. 88 с.
10. Artemova Gera «Botanic garden». *Gera Artemova Photography*. URL: <https://www.artgera.com/artemova-gera-botanic-garden> (дата звернення: 01.12.2024).
11. Fragment of «Barricade» project – Julia Po. *MOKSOP*. URL: <https://moksop.org/en/art/artworks/yuliia-polunina-fragment-of-barricade-project-poly-01-2014-5/> (дата звернення: 01.12.2024).
12. IRVIN S., DODD J. In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2017. T. 75, № 4. С. 375–386. URL: <https://doi.org/10.1111/jaac.12412> (дата звернення: 01.12.2024).
13. Publication – Sasha Kurmaz. *Sasha Kurmaz*. URL: <https://sashakurmaz.com/Publication> (дата звернення: 01.12.2024).
14. Quiet Days | PhotoIreland Collection. *The PhotoIreland Collection | PhotoIreland Collection*. URL: <https://collection.photoireland.org/photobooks/quiet-days/> (дата звернення: 01.12.2024).
15. Ukraine: Culture of the Confrontation – Photographs by Maxim Dondyuk | LensCulture. *LensCulture*. URL: <https://www.lensculture.com/articles/maxim-dondyuk-ukraine-culture-of-the-confrontation> (дата звернення: 01.12.2024).

References

1. Bychko T. Sykhiv. Ukraine : Self-published, 2020. 128 s.
2. Bychko T. 2 Rooms. Ukraine : Self-published, 2021. 82 s.
3. Bychko T. ISO. Ukraine : Self-published, 2020. 128 s.
4. Brodovska M. My Dear Vira. Ukraine : Self-published, 2020. 110 s.
5. Brodovska M. Who will you become when you grow up?. Ukraine : Self-published, 2021. 100 p.
6. Ihor Manko. *ksp.ui.org.ua*. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/artists/igor-manko/> (date of access: 01.12.2024) [in Ukrainian].
7. Melnychenko S. Fashion Magazine. Ukraine : Self-published, 2020. 26 s.
8. Melnychenko S. Loneliness online. Ukraine : Self-published, 2014. 32 s.
9. Artemova Gera «Botanic garden». *Gera Artemova Photography*. URL: <https://www.artgera.com/artemova-gera-botanic-garden> (date of access: 01.12.2024) [in English].
10. Fragment of «Barricade» project – Julia Po. *MOKSOP*. URL: <https://moksop.org/en/art/artworks/yuliia-polunina-fragment-of-barricade-project-poly-01-2014-5/> (date of access: 01.12.2024) [in English].
11. IRVIN S., DODD J. In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2017. T. 75, № 4. S. 375–386. URL: <https://doi.org/10.1111/jaac.12412> (date of access: 01.12.2024) [in English].
12. Pavlov Ye. Home Life Book. Ukraine : Self-published, 2013. 88 s.
13. Publication – Sasha Kurmaz. *Sasha Kurmaz*. URL: <https://sashakurmaz.com/Publication> (date of access: 01.12.2024)
14. Quiet Days | PhotoIreland Collection. *The PhotoIreland Collection | PhotoIreland Collection*. URL: <https://collection.photoireland.org/photobooks/quiet-days/> (date of access: 01.12.2024) [in English].
15. Ukraine: Culture of the Confrontation – Photographs by Maxim Dondyuk | LensCulture. *LensCulture*. URL: <https://www.lensculture.com/articles/maxim-dondyuk-ukraine-culture-of-the-confrontation>

SELF-PUBLISHING AS A FORM OF CREATIVE EXPRESSION AND INDEPENDENT PUBLICATION IN UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN THE 2010-2020 S

Robert Dovganych – PhD student Lviv National Academy of Arts, Lviv

The article explores the phenomenon of photographic self-publishing in the Ukrainian context of the 2010 and 2020 s as an important tool of creative expression and independent publication. The author analyzes the conceptual practices of Ukrainian photographers and reveals the peculiarities of self-publishing as a method of artistic research, where the materiality of the publication becomes part of the conceptual idea. It traces the transformation of the photographer's role from image producer to multidisciplinary author. It is argued that samizdat contributed to the formation of a new visual epistemology in Ukrainian photography, combining documentary and conceptual art. It was found that the practice of samizdat created a unique space for artistic expression, independent of institutional restrictions and commercial imperatives.

Key words: fine art, photography, photo project, photo book, book edition, self-publishing, concept, creativity, artistic features, art of the 21 st century.

UDC 77.04:655.418.3](02.084.12) (477) «2010/2020»

SELF-PUBLISHING AS A FORM OF CREATIVE EXPRESSION AND INDEPENDENT PUBLICATION IN UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN THE 2010S-2020 S

Dovganych Robert – PhD student Lviv National Academy of Arts, Lviv

Problem Statement and Relevance of the Study. The study addresses the phenomenon of photographic self-publishing in the Ukrainian context during the 2010 s-2020 s as a significant tool for creative expression and independent publication. The research is relevant due to the need for theoretical understanding of self-publishing as a fundamental artistic position that ensures creative process autonomy and independence from institutional constraints. This phenomenon has significantly influenced the formation and development of contemporary Ukrainian photobooks, establishing new standards for visual communication and artistic practice. A comprehensive study of this phenomenon provides deeper understanding of transformations in contemporary Ukrainian art and its role in the global cultural context.

Research Methodology. The research methodology combines theoretical and empirical approaches to examine self-publishing as a method of artistic investigation. The study draws on philosophical works about contemporary art theory while analyzing the practical manifestations of self-publishing in Ukrainian photography. The empirical research is based on a comprehensive examination of self-published works by contemporary Ukrainian photographers, focusing on their conceptual practices, creative approaches, and the material aspects of their publications. The methodology emphasizes the analysis of both the physical characteristics of self-published works and their conceptual foundations.

Results. The study reveals that photographic self-publishing in Ukraine has evolved from an alternative publication form into a full-fledged artistic method and platform for creative experimentation. The research demonstrates how self-publishing has become a space where the materiality of publication is an integral part of the conceptual design. The findings indicate a significant transformation in the role of photographers, who have evolved from image producers to multidisciplinary authors. Furthermore, the practice has formed a new visual epistemology that successfully combines documentary approaches with conceptual art. The research also highlights how limited editions and careful attention to material implementation enhance both the collectible value of works and create unique interactions with photographic material.

Novelty. The research introduces novel perspectives on the transformation of contemporary Ukrainian photography and publishing practices. It presents an original analysis of how self-publishing has evolved from an alternative publication method to a conceptual artistic practice. The study offers new insights into the formation of a unique artistic expression space that operates independently of institutional constraints. Additionally, it provides an innovative framework for understanding the development of visual epistemology in Ukrainian photography, contributing to the broader discourse on contemporary art practices.

The Practical Significance. The research has substantial practical implications for understanding the development of contemporary Ukrainian photobooks culture and the evolution of independent publishing practices. It provides valuable insights for artists, curators, and researchers working in the field of contemporary photography and publishing. The findings contribute to the theoretical framework for studying contemporary visual art practices and support the development of experimental approaches in photographic publication. The research also helps establish new standards for visual communication in artistic practice and offers guidance for future developments in the field of independent publishing.

Key words: fine art, photography, photo project, photo book, book edition, self-publishing, concept, creativity, artistic features, art of the 21 st century.

Надійшла до редакції 19.11.2024 р.

УДК 061.2(47+57):77.026.42:929

РЕЦЕПЦІЯ САТИРІВСЬКОЇ ГРИ (ДРАМИ) В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА МИХАЙЛОВА

Наталія Чех – магістр філософії, Голова правління
ГО «Інститут промоції заходів культури», Одеса, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8410-345>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.897>
Natalia.Cheh@gmail.com

Метою дослідження є обґрунтування впливу давньогрецької Сатирівської гри (драми) на формування системи художніх образів в доробку українського митця Бориса Андрійовича Михайлова (нар. 25.08.1938, м. Харків)

та виявлення форм наслідування, які використовує митець в ігровій діяльності в історичній перспективі. Методи історико-культурного та компаративного аналізу й герменевтики дали змогу визначити та інтерпретувати обрані твори Б. Михайлова у світлі деяких положень «Поетики» Арістотеля. Елементи античної Сатирівської гри зустрічаються в численних творах Б. Михайлова. У фотографічних серіях та виставково-видавничих проєктах митець, його родичі, друзі та інші постають персонажами ігрових дій. Мімічні ігри з рядженням, наслідування до образів Діоніса (Вакха), Сатиру (Силеноса), сатирів, Пану тощо є формами ігрової діяльності Б. Михайлова. Митець використовує в художній творчості давньогрецькі міфологічні, християнізовані релігійні та побутові мотиви, просякнуті амбівалентним гротескно-карнавальним сміхом. У дослідженні уточнено типологію художніх жанрів, що створює Б. Михайлов та його оточення. Михайлівські соціально-побутові драми (комедії, за античною термінологією) наслідують обрядові ігри давнини, де митець створює пародійних двійників на символи світової культури. «Гра в соціальне» Б. Михайлова, тобто сатиричні соціальні драми та побутові сцени (мімічні ігри), створено на фотографічному матеріалі. В 1990–2000-і рр. митець зосереджується на проблемі існування пострадянської людини. Він ставить філософське питання, як можлива Людина, що долає страх перед Світом (зовнішніми обставинами, трансцендентним). Михайлівські «фалічні пісні» та «танці» відсилають до свят родючості, «весільні пісні» межують із цнотливим «дівочим сміхом», жалем, плачем та «похоронними піснями».

Ключові слова: Гра, ігрова діяльність, наслідування, Сатирівська гра, карнавальна культура сміху, пародія, «Я не я», «Якби я був німцем», «Історія хвороби», Борис Михайлов, Віта Михайлова, Сергій Братков, Сергій Солонський, «Гурт швидкого реагування», Photo-based Art.

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень. Український митець Борис Андрійович Михайлов – яскравий представник народно-майданної карнавальної культури сміху [10], до якої належать також харківські митці Вагрич Бахчанян, Валера Черкашин, Сергій Братков та ін¹. Художня творчість Б. Михайлова дотепер є актуальним явищем у світовій візуальній культурі, прямує з 1966 р. крізь радянський період та добу державної незалежності в Україні. Доробок Б. Михайлова – синтетичний культурний феномен² [1], [3], [9–10, 11, 13]. Твори митця відносяться до *Photo-based Art*³ [10; 23] та *мистецтва дії*, де простежуються давньогрецькі міфологічні, християнізовані релігійні та побутові мотиви [10; 13]. «Б. Михайлов найчастіше демонструє в художньої творчості «первинне прагнення до Іншого», вказує на парадоксальність та комічність людського буття» [8; 399]. Митець здійснює «карнавалізацію фотографії» шляхом створення «гротескно-карнавальних образів сучасників ... та «Я-образу»» [9; 353]. У культурологічному дискурсі існує низка досліджень, що аналізують художню творчість Б. Михайлова в контексті феноменології гри. Зазначимо численні наративні інтерв'ю митця, наукові дослідження з історії мистецтва Т. Павлової, присвячені аналізу феномену «Харківської школи фотографії» [3; 5–7], матеріали *Kharkiv PHOTO FORUM, 2020* [3], монографію «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» [1], дослідження автора статті в дискурсі «Феномен Гри в художній творчості Бориса Михайлова». Звернемо увагу на колективну монографію «*Ukrainian Erotic Photography*» [26] під ред. В. Мироненко, О. Костирко, О. Курмаза, В. Марущенко, де розкриваються контекст та основні напрями розвитку даного жанру в українській фотографії доби незалежності.

Художній топос Харкова XIX–XX ст. ретельно вивчений Т. Павловою [3; 5–7]. Дослідниця зазначає: «Гротеск – спільна риса харківській фотографії» [7; 120]. Харківська школа фотографії «віддзеркалює культурні процеси в Україні кінця XX ст., так і її «сміхової» культури, що має глибокі архаїчні корені» [3; 39]. Г. Глеба та К. Яковенко, спираючись на розвідки Т. Гундорової у літературознавстві, зробили акцент на травестійному вимірі харківській фотографії. Вони зазначають, що «<...> Травестія народилася в Італії на позначення різновидів бурлескної або сатиричної поезії, в яких героїзм та серйозність представляли гумористичну та комічну форми» [3; 92]. Тобто попередні дослідження проблеми гри в художній творчості Б. Михайлова свідчать, що досі не було здійснено історико-культурний аналіз рецепції Сатирівської гри (драми) в художній творчості митця.

У монографії «*Satyr Drama: Tragedy at Play*» (2021 р.) можемо знайти інформацію про походження «сатирівській гри» / «сатирівській драми» (σατυρικὸν δράμα), що фактично дублює інформацію з античних джерел, численних словників⁴ та енциклопедій⁵, радянських підручників, до ЗВО «Історії античної естетики» О. Лосева⁶ тощо. Арістотель зазначав, що *драма (δράμα) є «дією»*⁷, бо *зображує осіб, які діють*, що також збігається з уявленням О. Лосева. За Арістотелем, *наслідування (μιμήσις)* властиве людині за природою не менш, ніж *гармонія* чи *ритм*. В «Поетиці» Арістотель розглядає три аспекти наслідування⁸, тобто «що» (яку подію) та яким чином наслідує дія й в який спосіб автор здійснює наслідування. Там само давньогрецький філософ згадує не лише про мусичні мистецтва⁹, а й про пластичні мистецтва (живопис тощо).

А. Антонопулос свідчить, що «драматичний жанр, відомий як «драма сатира»⁹ – грецькою *σατυρικὸν δράμα*, або просто *σάτυροι*. Вона була створена тими ж драматургами, що й трагедія – трагічними поетами – до театральних змагань на фестивалі Великих Діонісій в Афінах. Протягом V та більшої частини IV ст. до н. е. три трагічні поети змагалися там з тетралогією кожен, що

складається з трьох трагедій та однієї сатирівської драми. І хоча трагедія та комедія в їхніх розвинутих формах, які знаємо сьогодні, більше не було «*піснею (людей, одягнених як) цапи*» (*τραγῳδία*) і «*піснею мандрівників*» (*κωμῳδία*), сатирівська драма завжди залишалася такою, якою вона була. З назви випливає: *драматична п'єса з хором сатирів (σάτυροι), послідовників Діоніса*. Ці примітивні гедоністичні істоти, напівлюди й напівтварини, характеризуються нескінченним апетитом до гулянь, танців і пиття вина. До сатирів у хорі потрібно додати їхнього старого батька Силеноса, якого грає актор; разом вони присутні в кожній сатирській драмі, становлячи, таким чином, основний компонент жанру. Силени (*σίληνοι*) були в основному тими ж істотами, що й сатири, тільки відрізнялися за походженням: вони були аттично-іонічними, тоді як сатири пелопоннеськими»¹⁰[15].

Мета дослідження: обґрунтувати вплив давньогрецької Сатирівської гри (драми) на формування системи художніх образів в обраних творах Б. Михайлова та виявити форми наслідування, які використовує митець в ігровій діяльності в історичній перспективі. Для досягнення мети поставлено та розв'язано завдання: 1) вивчити обрядові джерела давньогрецької драми; 2) здійснити аналіз доробку Б. Михайлова в 1990-2000-і рр. за деякими положеннями «Поетики» Арістотеля; 3) уточнити що та яким чином наслідують ігрові дії митця й в який спосіб митець здійснює наслідування.

Методологія дослідження: Історико-культурний аналіз (ІКА) – метод рефлексивного роздуму над актуальними проблемами в культурі та суспільстві за допомогою відкриття минулих тенденцій (подій, фактів та відносин). ІКА заснований на збиранні та аналізі первинних (оригінальних) та вторинних джерел інформації. Метод ІКА в культурології пропонує пояснення того як виникли теорії та культурні практики, що існують та переважають у теперішні часи.

За допомогою методу ІКА встановлюється справжність джерел та достовірність їх змісту. Аналіз первинних джерел (документів, фотографічних зображень, відео- та аудіоматеріалів, щоденникових записів, листів тощо) із приватних колекцій Б. Михайлова, В. Черкашина, С. Браткова, Н. Чех, а також авторських відбитків та альбомів Б. Михайлова тощо в колекціях українських та закордонних музеїв, дозволяє отримати результати дослідження, що базуються на історичних даних; уточнити деякі дані, опубліковані раніше. Аналіз вторинних джерел дозволяє виявити домінуючі теоретичні підходи та практики щодо опису та інтерпретації проблеми гри в художньої творчості.

Метод ІКА дає можливість розкрити ознаки ігрової діяльності Б. Михайлова в історичній перспективі. Метод застосовано для дослідження художнього та інтелектуального середовища до здійснення художньої творчості митця; взаємних впливів в оточенні митця в останній третині ХХ ст. у контексті феноменології гри та проблеми достовірності деяких біографічних даних Б. Михайлова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Обрядові джерела Давньогрецької драми. Пісня у різних видах була одним із найпоширеніших фольклорних жанрів у Стародавній Греції. За І. Тронським, в цю добу існували ритмічні робочі, військові (пісні, що виконували на марші), любовні, дитячі пісні, обрядові пісні, пов'язані з землеробським календарем тощо. Похоронний спів з оплакуванням і звеличенням покійного¹⁰ та весільні, застільні пісні на ранніх щаблях грецького суспільства відносять до обрядових пісень. Дослідники античної культури [4], [14], [15] вказують на *релігійно-трудова обрядові джерела давньогрецької драми*¹¹. В системі землеробських обрядів важливе місце посідають розігрування перемоги літа над зимою, нового року – над роком, що минає; «змагання» нового та старого, що супроводжувалося обрядовими піснями та ритмічними танцями. «Зображуючи перемогу світливих сил життя над темними силами смерті, землероби розраховували на багатий врожай, родючість худоби. На святах цього типу за трауром, постом, помірною слідувало відтворення життєздатних сил у формі розгулу, ненажерливості, статевої розбещеності, лихослів'я» [14; 31]. «Багато рис цих стародавніх свят збереглися в обрядовості ... масляної або західноєвропейському карнавалі. Стародавнім звичаєм є і «карнавальна вільність», встановлення особливого карнавального порядку, який тимчасово замінює звичайний громадський порядок, й свобода знування з окремих осіб чи професій, що зображуються в мімічних сценках. Численні вказівки античних авторів свідчать про поширеність обрядів карнавального типу у Греції» [14].

Дуже багатим на мімічні елементи був культ Діоніса¹², що набув чинності в Давній Греції у VII–VI ст. до н. е. і який розповсюджується там із не грецьких територій Фракії на Півдні, Малої Азії на Сході та Криті на Півдні. Релігія Діонісу вступає в боротьбу з аристократичною релігією Олімпійських богів. Із часом Діоніс отримує місце на Олімпі, до якого він раніше не мав відношення. В ту добу здійснилася «діонісійська реформа колишньої олімпійської, зокрема гомерівської міфології» [4; 94], що супроводжувалося розквітом класичної давньогрецької літератури, драматичного мистецтва та філософії.

У «Поетиці» Арістотель указує на походження драматичних жанрів від сатирівської драми. Спочатку сатирівські («сатиричні», за А. Вейсманом) драми (*σάτυρικὸν δράμα*) були веселими виставами на Пелопоннесі. Персонажами сатирівських драм стали сатири з оточення Діоніса. «Сатири – нижчі лісові істоти (лісові), супутники Вакха, яких зображували з ріжками, ногами цапа й хвостиком, з обличчям дуже

негарним, із приплескуватим носом ... піднесеним догори. Їх уявляли тими, хто любить вино, танець, музику і взагалі чуттєві насолоди; тому зображували їх із сопілкою в руці або з винним мехом» [2; 1123]. В Афінах виконавцям сатирівських драм прив'язували штучні животи (або кінські хвости) та фали¹³. *Чуттєвість, ненажерливість і пияцтво* було характерними рисами цих персонажів.

Давньогрецькі трагедія (τραγῳδία) та *комедія* (κωμῳδία) природно тяжіли до поезії. Арістотель свідчив у «Поетиці» про зв'язок *імпровізації* ведучих співаків у трагедії з *дифірамбом* (гімнами та хвалебними піснями) та у *комедії* – з *фалічними піснями*. Епічні поети (епіки) наслідували прекрасним діям «подібних до себе людей», ямбічні поети зображували дії «негідних людей». За Арістотелем, саме Гомер, окрім поезії, *створює «драматичне наслідування»* та вперше показує основну форму комедії та драматично представляє «не лайливе, але смішне». Поступово в трагедії «<...> метр зі [трохаїчного, танцювального, Н. Б.] тетрамetra¹⁴ став ямбічним (бо з початку ... користувалися тетраметром, тому що *поезія була сатирівська та більш схожа на танець*; а як скоро розвинулася мовна частина [діалог, Н. Б. Чех], тобто саме природа відкрила властивий їй метр, бо ямб – найблизший до наймовнішого з усіх метрів [«живої мови», Н. Б. Чех]» (Poet., 1149 а 20-25). *Трагічний поет (драматург)*, за Арістотелем, веде оповідь збоку, або постає одним із персонажів, або весь час залишається самим собою та не змінюється протягом оповідання, або в дії *«зображують усіх діяльними або такими, що виявляють свою енергію»* (Poet., 1448 а).

Й. Тронський зазначає: «В античному розумінні трагедію було нерозривно пов'язано з міфологічними сюжетами та фігурами» [14; 150]. Дослідник вказує: «<...> *драма зі побутовими героями іменувалася в античній термінології вже не трагедією, а комедією*» [14; 152]. *Побутова драма* започаткована в античності давньогрецьким драматургом Евріпідом¹⁵. «“Давня” антична комедія є чимось винятково своєрідним. *Архаїчні та грубі ігри святкування родючості* химерно сплетені в ній з постановкою найскладніших соціальних та культурних проблем, що стоять перед грецьким суспільством. *Афінська демократія підняла карнавальну вільність до ступеня серйозної суспільної критики, зберігаючи при цьому недоторканим зовнішні форми обрядової гри*» [14; 155]. Далі дослідник указує, що розвиток побутової драми за античних часів здійснюється лише в епоху еллінізму.

Рецепція «сатирівській драми» у доробку Бориса Андрійовича Михайлова. В тексті «Борис Михайлов про серію “Якби я був німцем”»¹⁶ (2021 р.) митець свідчить, що в нього було бажання мати свій, як у музик, колектив, в дефініції Арістотеля – «хор». Українські дослідники (Т. Павлова, Н. Бернар-Ковальчук, Н. Чех та ін.) підтверджують цю тезу митця на широкому фактологічному матеріалі. На перших етапах художньої творчості (1966–1988 рр.) митець ще є невіддільною частиною цього «хору». Зламним періодом можливо вважати 1988–1989 рр., коли відбулася перша персональна закордонна виставка фотографій Б. Михайлова в Ізраїлі (1988 р.) та репрезентація його світлин у групових виставках авангардних фотографів з СРСР у Швейцарії, Фінляндії, Болгарії, Парижі тощо. Не лише твори митця, а й сам Б. Михайлов із цієї доби почали виїжджати за кордон для участі в міжнародних проєктах. «Потік інформації про нові та раніше невідомі тенденції у світовому мистецтві, а також можливості для коротких поїздок на Захід означав, що вже до початку 1990-х років досвід західного мистецтва активно формував радянський менталітет» [26].

Драматичне ставлення до життя, де одна індивідуальність стикається з іншою (Іншим), митець демонструє в проєктах протягом другого (1981–1988 рр.) та пізніших етапів художньої творчості. В авторських альбомах 1990–2000-х рр. Б. Михайлова, створених на матеріалі ранніх тематичних фотографічних серій та циклів¹⁷, домінує *сатирична соціально-побутова драма*, де роль «хору» в події поступово зменшується. В авторських альбомах «Unfinished dissertation» (1998 р.), «Look at me ... I look at the water» (2004 р.), «Boris Mikhailov: Äussere Ruhe (Drucksache N.F.4)» (2000 р.), «Maquette Braunschweig» (2009 р.), «Diary» (2016 р.) тощо митець створює ілюзію «живої мови», з'єднуючи рукописні авторські та чужі судження та світлини в площині зображення.

Філософеми (світлини, судження, промови, авторські тексти тощо) Б. Михайлова в 1990–2000-і рр. мають прихований діалогічний зміст, де співавтором й співрозмовником є інша людина. У самосвідомості митця емпіричне «Я» реальної людини не збігається з його абсолютним «Я», що творить Людину. Проте його абсолютне «Я» припускає існування «не Я». Баланс між «Я» та «не Я» досягається митцем, коли його «Я» зустрічається з іншою Свідомістю (людиною або Абсолютом, за М. Бубером).

Образи Пану, Діоніса (Вакха), Сатиру (Силеноса), сатирів у доробку Бориса Михайлова. *Редукований християнізований сміх* звучить майже в усіх проєктах Б. Михайлова. *Образ лісового демона Пану*, який за часів античності перетворився на образ бога-пастуха Діоніса (Вакха) з атрибутами людини – «пастуха» людських душ з'являється у виставково-видавничих проєктах Б. Михайлова «Якби я був німцем» (1994 р.), «Case history» (1997–1998 рр. / 1999 р.), «Look at me ... I look at the water» (2004 р.), «Tea, Coffee, Cappuccino» (2000–2010 / 2011 рр.) тощо. Свого часу О. Лосєв зазначав: «Діоніс був ... узагальненням творчо-продуктивних сил природи та суспільства, ... він мислився у кожній живій

індивідуальності, тобто уявлявся роздертим, а потім таким, що воскрес» [4; 93]. Герої деяких сатиричних соціально-побутових драм Б. Михайлова зазнають символічної смерті та потім «воскресают».

Деякі фотографічні серії та цикли Б. Михайлова містять поряд побутові й міфологічні мотиви та образи. Амбівалентний образ *Діоніса* присутній в фотографічній серії, що частково увійшла до видавничо-виставкового проєкту «Сучасна фотографія в Радянському Союзі – репортажі про соціальну дійсність» (*‘Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit’*) [27]. В серії світлин митець діє зсередини та водночас веде оповідь збоку, фотографує подорож із вагітною дружиною (Мариною Горелик) в потязі на її малу Батьківщину. Б. Михайлов (*actor*) демонструє спостерігачеві (*spectator*) атлетичну статуру. Напівоголений персонаж, одягнений у гумову шапочку для плавання, прикриває дітородний орган гроном винограду, що символізує продуктивні, творчі «сили світу природи». Проте, навіщо персонаж Михайлова одягає гумову шапочку? Напевно ця постановочна світлина була зроблена раніше, за часів роботи над фотографічною серією «Crimean snobbery» (1982 р.) у Гурзуфі, де Б. Михайлов, В. Черкашин, М. Горелик та інші відпочивали «дикунами». Друзі жартували, створювали гепенінги, фіксували свої ігрові дії на фотоплівку [11]. Цілком можливо, що Б. Михайлов створює таким чином пародійного двійника до героя ранньої серії світлин В. Черкашина «Радянський атлет» (1962–1963 рр.)¹⁸.

У записі інтерв'ю з істориком мистецтва, куратором Т. Salzirn (1993 р.) Б. Михайлов свідчить, що на початку 1990-х рр. його життя змінилося. Знімання серії світлин «I am not Me»¹⁹ (1992 р.) відбулося в фотографічній студії, оператором (*operator*) була друга дружина митця – Віта Михайлова, головним персонажем (*actor*) був сам митець²⁰. Поза кадром знімання залишився хлопчик – син Б. Михайлова та М. Горелик, який багато разів був спостерігачем та моделлю батька. *Мімічні ігри з рядженням оголеного митця в студії відсилають глядача до архаїчних обрядових ігор із піснями та танцями*. Під час знімання митець використовує *ігрові предмети*: кучеряву перуку, меч (дитячу шпагу або шаблю), штучний фал, клізму. Останній предмет натякає на архаїчний символ *катарсису*. Мабуть, Б. Михайлов створює таким чином пародійного двійника до шкіряного міху, в якому в давнину зберігали вино. Ця серія постановних світлин, за Т. Salzirn, належить до сфери Екзистенційного та, водночас, було «нашою відповіддю Чемберлену», тобто американським митцям Роберту Меппелторпу та Джефу Кунсу. Т. Павлова у збірнику статей наукової конференції *Kharkiv photo forum 2020* зазначає: «Ця робота підсумовує іронічні ігри Михайлова з порно-фото та атрибутами фаллократії, компрометуючи їх» [3; 43]. Можливо, Б. Михайлов в «I am not Me» створює пародійного двійника до образу узагальненого дієвого героя – «хора» з оголених юнаків у «Скрипці», першій концептуальній серії світлин харківського митця Є. Павлова (1972)²¹. Попри все, в означеній серії «крихкість системи цінностей» митця обертається перемогою продуктивних сил природи. Під маскою пародійного двійника ховається *карнавальний символ: колооберт життя* («велике коло життя») – *амбівалентний образ Діоніса-Сатира* зі «слідами колишньої краси».

Наочні посилення до сатиричної гри простежуються в видавничо-виставковому проєкті *‘Wenn ich ein Deutscher wäre’* (фотографічна серія «Якби я був німцем», 1994 р.) гурту *Fast reaction group* («Гурту швидкого реагування»), до якого належало подружжя Михайлових (1994–1996 рр.). За свідченням Б. Михайлова його метою було «переклад одного поняття про німця в інше» (2021 р.) та зміна старих установок «на цілком протилежні, як вимагала діалектика життя» (2021 р.). Тобто митець намагався створити культурфілософське уявлення про Німеччину – вітчизну великих німців Дюрера, Гете, Вагнера, Ніцше. В тексті «Борис Михайлов про серію “Якби я був німцем”» наведено форми наслідування в цьому проєкті: «повторення побаченого» (біблійні сюжети, старі образи радянського кіно тощо), «поетичні цитати», «активно-агресивна гра з оголеністю».

У 1994 р. здійснилося виведення військ СНД зі Східної Німеччини, що, за Б. Михайловим, було приводом до створення фотографічної серії. Митці, за Арістотелем, в серії світлин «Якби я був німцем» ведуть оповідь зсередини та постають персонажами (*actors*) твору. С. Братков (2024, серпень) у листуванні з автором дослідження свідчить: «Питання про національну ідентичність по-справжньому хвилювало нас з моменту створення незалежної України. Ми народилися в СРСР, Борис, частково і я, відбулися в ньому як творчі особистості. Ми обидва не розмовляли українською, ми намагалися знайти пояснення до нових часів, помістивши себе в них. «Плюю на Москву», 1994; «Скринька для трьох літер», 1994 про це. Під час наших зустрічей були міркування про те, на які нації схожі українці. Згадувалися німці, особливо баварці. Але *ідеї безпосередньо почати знімати серію про німців влітку 1994 р. у нас не було. Вона виникла з появою німецької уніформи, що опинилася у мого приятеля* [Сергія Ільїна, Н. Б. Чех]. Це був випадок, і це так часто й відбувається. Щодо фрази Бориса Єльцина²² [«Ми любимо німецький народ, але ми не любимо фашистів»], я намагався знайти її в інтернеті, але марно. Цікаво, коли вона була сказана. Це б можливо і пролило б світло. Не пам'ятаю, щоб під час створення

роботи ми нею керувалися. Вона з'явилася з подачі Бориса Михайлова наприкінці книжки як епілог і звучала цілком доречно, пояснюючи наші добрі наміри напередодні 50-річчя Другої світової війни»²³.

Ця *колективна дія харківських митців*, зафіксована на фотоплівку, фактично є сатиричною грою, що наближається до жанру «комедії», з елементами давньогрецької Сатирівської гри, де Сергій Братков, Сергій Солонський, Борис та Віта Михайлови та інші створюють гротескно-карнавальні образи. *Мімічні сцени з рядженням, сцени з цапом* тощо відсилають до давньогрецьких обрядових ігор. Митці створюють низку *пародійних двійників*, наслідуючи образи німецьких військовослужбовців часів Другої світової війни та громадян Радянського Союзу, які пережили німецьку окупацію. На постановних світлинах митці, тобто «*хор сатирів*», розігрують *розгул, чуттєву розбещеність, пияцтво* тощо. Сміх харківських митців насмішуватий, сатиричний, спрямований на культурні символи водночас західної та східної Європи у кіно, живописі, літературі, музиці. Жіночі образи в серії амбівалентні. З одного боку, жіночі персонажі демонструють пасивну енергію, з іншого боку, активну родючу енергію Матері-Землі. Чоловічі образи теж амбівалентні. Серед іншого Б. Михайлов, С. Братков і С. Солонський створюють пародійного двійника на троїчний символ, де митці наслідують до сором'язливого *християнського «дівочого сміху»*. На одній зі світлин три оголені чоловіки «позують» в яблуновому садочку з благочестивим виразом обличчя та якби приховують дітородні органи. Світлина під час інсталяції у виставковому просторі супроводжується короткими сатиричними філософемами (ідіомами), де питання власної культурної ідентичності митців та історичної пам'яті обертаються гомеричним сміхом над життєвим світом «маленької людини», яка грається. Подвійний культурний код сюжетів світлин (мімічних сцен) та ідіом від «життя на колінах» до «стояли б навшипиньки», відсилає й до гротескно-карнавального мальовничого циклу Пітера Брейгеля старшого «Перевернутий світ»: «Дитячі ігри», «Нідерландські прислів'я», «Битва між Карнавалом (Масляної) та Постом» тощо, які мають джерела в архаїчних обрядових іграх та народно-майданній карнавальній культурі сміху.

У 1990–2000-і рр. подружжя Михайлових свідомо працює з нижчими верствами суспільства в Україні, де їх «*весільні обрядові пісні*» обертаються «*плачем*» (*threnos*) – *голосінням за померлими*²⁴ й ще живими та навпаки. *Образи хору сатирів та їхнього батька Силеноса* можливо побачити у фотографічних серіях та виставково-видавничих проєктах Б. Михайлова «Case history» (1997–1998 / 1999 pp.), «The Wedding» (1999 p.), «Look at me ... I look at the water» (2004 p.), «Tea, Coffee, Cappuccino» (2000–2010 / 2011 pp.), «Maquette Braunschweig» (2009 p.) тощо.

Якщо розглядати фотографічні серії «By the Ground» («Біля землі», 1991/ 1996 pp.), «Twilight / At Duck» («В сутінках», 1993/ 1996 pp.), «Case History» («Історія хвороби», 1997–1998/ 1999 pp.) як *трагедійну трилогію одного драматурга* («Реквієм», за Б. Михайловим), «хором» є українське суспільство. В «Історії хвороби» присутні елементи *сатирівської драми: маски-карикатури сатирів та їхнього батька Силеноса, грубі жарти, зображення пияцтва та інших засобів «уникнути реальності», надлишковій чуттєвості* тощо. Б. Михайлов створює гротескно-карнавальні образи сучасників. «Хор» на світлинах митця найчастіше знаходиться у русі, щось діє, якби «танцює», жартує, блазнює, бурхливо висловлює свої емоції тощо. В перших двох серіях [17] митець, за Арістотелем, веде оповідь збоку, як спостерігач. Тут саме «хор» є дієвою особою. Б. та В. Михайлови та інші постають персонажами (*actors*) лише в останній «трагедії».

На перший погляд, в авторському альбомі «Case History» [19], створеному на ґрунті фотографічної серії, немає однієї сюжетної лінії. Проте, назва проєкту надсилає до середини 1970-х рр., циклу віршів В. Висоцького «Історія хвороби» (1975–1976 pp.). Поет веде оповідь зсередини дії, «від першої особи», та свідчить про *трагедію особистості*, яка розгортається на тлі історії Радянського Союзу, яку він дорівнює до «історії хвороби». Творчість та драматичне ставлення до життя В. Висоцького мало вплив на Б. Михайлова [9]. В червні 1976 р. під час інтерв'ю на ТВ в Нью-Йорку поет свідчить: «Я не дисидент, я – митець. Я співаю про те, як живуть люди». В. Висоцький вказує, що про серйозні речі можливо говорити з гумором. В 1977 р. він створює музичну «Притчу про правду та брехню»²⁵. Подібно до платонівського Сократа, якій запитує: «Що є Істиною?», поет ставить у притчі питання, чим відрізняється «оголена» правда від «оголеної» брехні? Бо «голизна» сама по собі нічого не виражає, крім Буття. Та іноді дуже складно розпізнати, що є «під маскою»: брехня чи правда.

В авторському альбомі «Case History» Б. Михайлов вперше представляє авторську передмову та фотографічну оповідь, що додає твору певну динаміку. Фотографічна оповідь складається з сатиричних постановних побутових сцен (мімічних ігор) та соціальної драми, що було зроблено репортажним методом знімання. Митець ставить в оповіді філософське питання, як можлива Людина, що долає страх перед зовнішніми обставинами, трансцендентним, Світом. Дії в оповіді «Історія хвороби» Б. Михайлова розгортаються на вулицях Харкова, в студії митців та вдома. Активні ролі в цій *сатиричній соціально-побутовій драмі виконують* митець, його дружина та безпритульні, які

жили поруч із домом, де народився Б. Михайлов. Пасивні ролі в драмі виконують люди похилого віку, діти-сироти та діти, позбавлені батьківського піклування, тварини, які в часи загальної «безпритульності» є соціально незахищеними верствами суспільства.

Михайлови наслідують та відтворюють у цій фотографічній серії відомі образи з історії візуального мистецтва та літератури. Так, Б. Михайлов здійснює трансфер сюжету «життя на колінах» із серії світлин «Якби я був німцем» (1994 р.) в «Історію хвороби» (1997/1998 рр.), який набуває тут зовсім іншого змісту. Якщо в серії «Якби я був німцем» зображено німецького військового з дівчинкою на колінах, що є пародійним двійником до монументу на честь радянського воїна-визволителя з дівчиною на руках у Трептов парку в Берліні, то в «Історії хвороби» жінка держить на колінах чоловіка похилого віку, що є символом колооберту життя.

Фінальним в альбомі є сатиричне зображення людини, яка недостатньо впевнено стоїть на землі з піднятими догори руками. Певно чоловік просить на допомогу, або перепрошує, що нагадує композицію з плаката «ДОПОМОЖИ» про людину, що голодує на території колишньої Російської імперії в 1920-і рр. Одяг людини ще не зовсім поганий та має сліди снігу. Ця людина, вочевидь, буде щасливою за можливість щось скуштувати або / та похмелитися. Тобто Б. Михайлов створює низку амбівалентних образів, які відсилають спостерігача до рядків «Притчі про правду та брехню» В. Висоцького.

Дослідники свідчать, що Михайлови оспівують соціально незахищені верстви суспільства в Україні. Вони здійснюють в 1990-і рр. героїзацію людини без певного місця життя, яка зі своєрідною гідністю зазнає ударів долі та поневірянь свого існування. Оголена «правда життя» харківських безпритульних просякнута мотивом безглуздості життя та есхатологічними мотивами. «Танці смерті» біля могили героїв обертаються заупокійним плачем за живими. Тобто трагедія «маленької людини» перетворюється в сатиричну соціальну драму з побутовими сценами (мімічною грою).

Концепція Б. Михайлова «Гра в соціальне» відтворює до одного з положень у «Поетиці» Арістотеля: «<...> на що нам неприємно дивитися насправді, на те ми із задоволенням дивимося в найточніших зображеннях, наприклад, на зовнішність мерзених тварин і на трупи» (Poet. 1448b 5-10). Людина у творах Б. Михайлова приречена. Попри це, подібно до Діоніса, який був роздертий за волею богів, а потім воскрес, існування персонажів у численних виставково-видавничих проєктах митця продовжується. Якщо давньогрецькі герої виражали гру космічних сил, герої сатиричних соціально-побутових драм Б. Михайлова наслідують до гри сатирів, до Діонісійського захоплення та оргіазму, який прибирає усі перепони між людьми. Сатиричне ставлення митця до життя та творчості відтворює творчо-продуктивні процеси природи та суспільства. Персонажі творів Б. Михайлова втілюють образи Діонісу та демонів родючості.

Драма, за О. Лосєвим, передбачає велику самостійність особистості та зіткненням з іншою особистістю, суспільством, природою [4; 92–93]. Сатиричні соціальні драми та побутові сцени (мімічні ігри) Б. Михайлова в 1990–2000-і рр. репрезентують драму пострадянської людини, яка стикається з Іншим, з дійсністю, мандрує від деякої несвободи до деякої свободи й навпаки, грає та сміється. Пародійні двійники лісових демонів (Пану, сатирів), Діонісу (Вакха), «дурня» або середньовічного блазня, «вагітної смерті», «вченого шарлатана» тощо у творах Б. Михайлова нагадують персонажів у живописі І. Босха, П. Брейгеля старшого, офортах А. Дюрера, Ф. Гойї. «Маленька людина» та / або «середня людина» Михайлова в незначних та / або невизначених обставинах, що грається, є предметом суб'єктивного погляду на світ Б. Михайлова.

Отримані результати дослідження дозволяють доповнити форми наслідування та систему художніх образів в ігровій діяльності митця та можуть бути використані в науково-дослідній царині з проблеми Гри в художній творчості.

Висновки. В дослідженні розглянуто джерела античної лірики, епосу та драми, до яких відносяться народні пісні й танці та обрядові дії, які в Стародавній Греції набувають форми Сатирівської гри (драми) тощо, уточнено кордони поняття «сатирівська драма». Обґрунтовано використання деяких положень «Поетики» Арістотеля стосовно аналізу мусичних та пластичних мистецтв до аналізу обраних творів Б. Михайлова. Виявлено, що митець та його оточення слідує до структурних елементів давньогрецької драми, що має релігійно-трудова обрядові джерела, яка складається із таких елементів: драматург, хорег (режисер), хор, актор (актори), ігрова дія, ігрова подія (вистава, перформанс). Б. Михайлов здійснює «Гру в соціальне», тобто створює сатиричні соціальні драми та побутові сцени (мімічні ігри) на фотографічному матеріалі. В дослідженні здійснено аналіз та інтерпретацію форм наслідування митцем та його оточенням («хором») давньогрецьких міфологічних та християнізованих релігійних мотивів та образів на прикладі фотографічних серій та авторських альбомів «Я не я» (1992 р.), «Якби я був німцем» (1994 р.), «Case History» (1997–1998 / 1999 рр.) тощо.

До ігрових подій митця належать перформанси зображень: 1) слайд-покази світлин, 2) авторські альбоми, 3) виставково-видавничі проєкти тощо. Встановлено, що деякі ігрові події Б. Михайлова містять елементи Сатирівської гри (драми), що дозволяє доповнити типологію ігрових дій митця. Тобто до

ігрових дій Б. Михайлова можливо віднести 1) колективну гру «хора» та / або гру 1–3 акторів; 2) мімічні ігри з рядженням, тобто «масками прабатьків» в серіях «Crimean Snobbism», «Якби я був німцем», «Case History», «Look at me ... I look at the water»; «масками» Діоніса (Вакха) та / або лісових демонів: сатирів (Силену), Пану в «Crimean Snobbism», «Я не я», «Якби я був німцем», «Case History», «Maquette Braunschweig» тощо; 3) сатиричні побутові сцени (міми), обрядові весільні сцени та / або сцени з оплакуванням (френос) в «Біля землі», «Якби я був німцем», «Case History», «Wedding», «Maquette Braunschweig»; 4) оргіастичні «танці» та / або «пісні» в «Я не Я», «Якби я був німцем», «Case History», «Tea Coffee Cappuccino», «Diary»; 5) осміювання окремих осіб, професій чи дій.

Під час ігрової діяльності Б. Михайлов створює низку *пародійних двійників* до символів світової культури, що є елементом давньогрецької Сатирівської гри (драми) та народно-святкової карнавальної культури сміху. Михайлівський сміх має амбівалентну природу. З одного боку, народно-святковий сміх митця спрямований до себе та свого оточення та який, за М. М. Бахтіним, «заперечує й стверджує, ховає та відроджує». З іншого боку, він є сатиричний (заперечний), насмішуватий, де митець ставить себе «поза явищем, що осміюється». Сатиричні побутові сцени (мімічні ігри) та соціальні драми Михайлова та його оточення, що створені з використанням фотографічного медіума, також мають амбівалентну природу, де митець постає одним із персонажів, діє зсередини оповіді. Герої сатиричних соціально-побутових драм Б. Михайлова зазнають символічної смерті та потім «воскресають» в «Unfinished dissertation», «Case History», «Tea Coffee Cappuccino», «Maquette Braunschweig» тощо.

Упродовж творчого шляху Б. Михайлов долає страх перед тоталітарною системою амбівалентним гротескно-карнавальним сміхом та сатиричною грою. «Карнавальна вільність на святкування родючості, пластична мова тіла» [14] в фотографічних серіях та виставково-видавничих проєктах митця з елементами Сатирівської гри (драми), в теперішні часи знову обертаються постановкою найскладніших культурних та соціальних проблем, що виникли перед суспільством в Україні в останній третині ХХ ст. та період незалежності. В 1990–2000-і рр. Б. Михайлов зосереджується на дослідженні проблеми пострадянської людини. В чисельних творах митець ставить філософське питання, як можлива Людина, що долає страх перед Світом (Іншим, зовнішніми обставинами, трансцендентним). «Гра в соціальне» – сатиричні соціальні драми та побутові сцени (мімічні ігри) Б. Михайлова в 1990–2000-і рр. репрезентують драму пострадянської людини, яка стикається з дійсністю, мандрує від деякої несвободи до деякої свободи й навпаки, попри це, грає та сміється.

Примітки:

¹ Б. А. Михайлов – митець, фотограф; учасник неофіційних мистецьких спільнот у СРСР: гуртів «Час» («Время», 1971–1983 рр.), «Безпосередня фотографія» («Непосредственная фотография», 1987–1989 рр.), творчої спільноти «Гурт швидкого реагування» («Группа быстрого реагирования», 1993–1996 рр.). Із 1997 року Б. Михайлов живе у Німеччині; є володарем численних міжнародних нагород та лауреатом міжнародних премій й Національної премії ім. Т. Шевченка (2021 р.). Митець мав значний вплив на розвиток сучасного художнього процесу в Україні та формування, так званої, «суб'єктивної фотографії» в СРСР в останній третині ХХ ст. Він брав участь у FotoFest у Х'юстоні (1990, 2012 рр.), Бієнале у Венеції (2005, 2007 та 2017 рр.), Manifesta 10 (2014 р.) тощо. З 1992 року працює в тандемі з дружиною В. Михайловою.

² «Харківські митці розвивали суб'єктивний погляд на фотографію ... та втілювали карнавалізацію фотографії» [8; 398].

³ Так, Н. Бернар-Ковальчук, спираючись на попередні дослідження, зазначає, що «в 1990-х деякі представники Харківської школи поступово звільняються від ексклюзивності використання фотографії, звертаючись до відео, перформансу та інсталяції» [1; 12].

⁴ Н. Чех зазначає: «Створення перших тематичних фотографічних серій та «накладень» було спробою Б. Михайлова переосмислити поняття «Правда життя» та Краса, які існувало у СРСР у 1960-1970-ті роки та було радянською рецепцією античності. Твори митця відповідають власним критеріям «художньої правди» та Краси, що дорівнює Катарсису» [13; 176]. «На другому – «концептуальному» етапі творчості [1981-1988, Н. Чех] художня практика Б. Михайлова поширилася до створення текстових арт-об'єктів із фотографією, де митець діалектично з'єднує світлина та філософії повсякденного і теоретичного рівнів. Творам Б. Михайлова, притаманні деякі ознаки «меніпової сатири», що було наведено М. Бахтіним. Митець використовує у творах елементи інших («вставних») жанрів. У «Незакінченій дисертації» з'являється нове – поліфонічне ставлення митця до слова та фотографії; фотографія стає частиною тексту. В цьому авторському альбомі філософський універсалізм гармонійно поєднується з граничною світоглядністю (безпосередністю), народно-майданним сміхом та Грою. Починаючи з «концептуального» етапу художньої творчості, при найменуванні творів Б. Михайлов демонструє нове – радикальне ставлення до слова, як до матеріалу літератури» [9; 352].

⁵ *Photo-based Art* – мистецтво, створене за участі фотографічного медіума (абстрактне, експериментальне мистецтво, постановна фотографія, робота з архівами тощо).

⁶ «Сатирична драма, в якій хор складався з Сатирів, що слугувала ніби дивертисментом після трагедії, оскільки за трилогією трагічної (тобто за трьома трагедіями, які кожен поет, що змагається, повинен був написати до свята

Діоніса в Афінах і яка, складаючи одне ціле, грали підряд) зазвичай слідувала, як четверта частина, сатирична драма того ж поета» [2; 1123].

⁷ Див.: Satyr Play. Retrieved May 14, 2024 from <https://www.britannica.com/art/satyr-play> [in eng].

⁸ Див. монографію Й. М. Тронського (28.05.1897, Одеса 3.11.1970, Ленінград) з «Історії античної літератури» (перше вид. 1946 р.), монографію «Антична література» (під редакцією О. Лосева та А. Тахо-Годі, перше вид. у 1963 р.), «Історію античної естетики» О. Лосева (перше вид. у 1963-1988 рр.) у 8 томах тощо.

⁹ *Дра́ма* (грецьк.) – 1) дія (δράση), справа (ὅλη); 2) драматична дія, драма, трагедія [2; 344]. За О. Лосевим, «художній елемент первобытної драми мав тенденцію перетворитися в самостійну видовищну виставу (твір)» [4] ще в другій пол. II тис. до н. е. Проте драма, як самостійне видовище, народжується в Греції не раніше VI ст. до н. е. у формі трагедії та комедії.

¹⁰ Μίμνησις (грецьк.) – 1) наслідування, 2) відтворення, 3) зображення [2; 818].

¹¹ «Подібно до того як (митці) відтворюють багато, створюючи образи фарбами та формами, одні – завдяки теорії, інші – навичці, ще інші – природним обдаруванням, так буває і в зазначених мистецтвах. У всіх них відтворення відбувається ритмом, словом і гармонією, до того ж або окремо чи всіма разом» (Поет. 1447 а).

¹² А. Антонопулос свідчить: «Із різних англійських перекладів цього складного терміну вважаємо, що «драма» краще, ніж «тра», оскільки це точніше та привертає увагу до драми, а не лише до театру, а «сатир» (як епітет) краще, ніж «сатиричний», оскільки це допомагає уникнути плутанини з більш широко відомим епітетом «сатиричний» (від сатира)» [15].

¹³ «Для зображення сатирів у літературі та мистецтві відправною точкою з бібліографією є відповідний розділ О'Саллівана «Загальний вступ» у O'Sullivan and Collard 2013, 8–22» [15].

¹⁴ Θρήνος (грецьк.) – плач, сумні пісні; нарікання [2; 612].

¹⁵ «Характерною рисою обрядової драми є рядження, надягання маски будь-якого бога, демона чи звіра. Цей звичай також вкорінений у первісному світогляді ... [,] особливим поширенням у первісних народів користуються *звірячі маски*, і навіть *маски духів і мерців («прабатьків»)*. На основі таких масок виростають різні примітивні форми театру як, наприклад, ляльковий театр (театр маріонеток) або театр тіней (силуетів). *Мімічні ігри* з рядженням дуже звичайні в землеробських культах і входять до складу свят, присвячених демонам родючості, що вмирають і воскресають» [14].

¹⁶ Культ Діоніса, за визначенням О. Ф. Лосева, є оргіазмом, екзальтацією та буйним несамовитим захопленням. «Його втіленнями вважалися рослини – дерева, виноградна лоза – або худоба – бик, кінь або козел; символом Діоніса був фал, орган родючості» [14].

¹⁷ Сцени з сатирівських драм є найпоширенішими сюжетами при декоруванні давньогрецького посуду.

¹⁸ Грець. *тетра́цетров* (чотиривимірник) – тетраметр, в античному віршуванні вірш, що складається з чотирьох метрич. одиниць (стоп чи диподій). Найбільш поширений був трохайчний (див. Хорей) Т. – вірш із чотирьох хорейч. диподій з цезурою після другої та усіченим на останній стопі. Вживався в ліриці та речитативних частинах трагедії та комедії. У силлабо-тоніч. імітаціях передається 8-стопним хореем із чоловічим ..., закінченням (на останньому складі наголос може пропускатися): «Нехай покохає той, хто не любить, нехай той, хто кохав любить знову!» (анонім, «Нічне свято на честь Венери», 4 ст н. е.). URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4190465> (дата звернення: 3.11.2024).

¹⁹ Здобутки Евріпіда (нар. близько 480 р., Саламін – помер у 406 р. до н. е.) у зображенні любовних тем, засобів «ведення діалогу, ряд характерів та сюжетів ... стали тривалою спадщиною стародавньої драми ..., потрапили до Риму, а потім й в пізнішу європейську драму» [14; 152].

²⁰ Див.: Борис Михайлов про серію «Якби я був німцем...» URL: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-pro-seriiu-yakby-ia-buv-nimtsem> (дата звернення: 3.11.2024).

²¹ Б. Михайлов в 1980-і рр. створює низку яскравих індивідуально-типових характерів у фотографічних серіях «Кримський снобізм» (1982 р.), «Незакінчена дисертація» (1984-1985 рр.), «Париж-Арль» (1989 р.).

²² Див.: Черкашин, В., Черкашина, Н. (2020 р.). Кінець епохи. Робота по фото, колаж, інсталляції. Музей Метрополитен Черкашину. Т. 4. С. 20.

²³ Див.: Salzin T. Exhibition Catalog. (1994 р.) 'I am not Me'. Saint Petersburg: Photo Postscriptum.

²⁴ Початкова ідея митця про студійне знімання двох оголених людей похилого віку та гамаку не була втілена в той час, але це здійснилося пізніше в інших проектах Б. Михайлова.

²⁵ «Скрипка, поміщена в архаїчний хронотоп, перестає бути сакральною річчю. Авторів оповідання вдається, з одного боку, стати на «іконоборчу» позицію, підкреслити сміхову віртуальну природу дії, що розігрувалася» [12; 390].

²⁶ За Б. Михайловим (2021 р.), перший президент РФ Б. М. Єльцин зробив виступ на ТВ у серпні 1994 р.

²⁷ Лист друкується з дозволу С. Браткова.

²⁸ *Френос* (threnos, лат.) зустрічається в творах давньогрецьких авторів Гомера, Есхіла, Сімоніда, Піндара тощо.

²⁹ Див. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/izotov-slovar-k-pesne-pritcha-o-pravde-i-lzhi.htm> (дата звернення: 3.11.2024).

Список використаної літератури

1. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : МОКСОР, 2020. 368 с.
2. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. Репринт V изд. 1899 г. Харків : Основы. 1991. 1370 с.
3. Глеба Г., Яковенко, К., Павлова, Т. KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]. Київ : Букша, 2020.
4. Лосев О. Ф. Античная литература. Харків : Основы, 1986. С. 91–148.
5. Павлова Т. В. *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття*. Doctor Thesis. Львів, 2018. 36 с.
6. Павлова Т. В. *Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX століття (на матеріалі пейзажного жанру)*. PhD Dissertation. Харків, 2007. 219 с.

7. Павлова Т., Павлов Є. Скрипка. Київ : РОДОВІД, 2018. 128 с.
8. Чех Н. Б. Витоки та умови розвитку «суб'єктивної фотографії» в СРСР в останній третині ХХ століття. *Культурологічний альм.* 2024 (2). С. 392–401. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.49>.
9. Чех Н. Б. «Гра в мистецтво» Бориса Михайлова (1981–1988): історико-культурний аналіз художнього контексту. *Культурологічний альманах*, 2023 (3). С. 340–356. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.47>.
10. Чех Н. «Нефотографічне»: Сергій Братков та Борис Михайлов. Докса. *Зб. наук. пр. із філософії та філології*, 2022. 1 (37). С. 118–137. URL: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1\(37\).281827](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1(37).281827).
11. Чех Н. Просто граючись: Валера та Наташа Черкашини. *Наук. журн. Художня культура. Актуальні проблеми*, 2022. 18 (1), 146–153. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444).
12. Чех Н. Б. Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад. *ВІСНИК ХДАДМ*, 2021. 2, 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389>.
13. Чех Н. Б. Феномен гри в художньої творчості Бориса Михайлова: 1966–1980. *Наук. журн. Художня культура. Актуальні проблеми*. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2023. 19 (1), 168–180. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283146](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283146).
14. Тронський І. М. История античной литературы. Харків : Вища школа. 1988. 465 с.
15. Antonopoulos A. P. Introduction: What is Satyr Drama? In *Reconstructing Satyr Drama*. 2021. De Gruyter. P. 1–36. <https://doi.org/10.1515/9783110725230-001>.
16. Eerikainen H. & Eskola T. Toisinnakiat. Uusi Neuvostoliiton valokuvaus. Helsinki : SN-Kirjait Publishing. 1988. 120 p.
17. Mikhailov (Mikhailov) B. Die Dammerung & Am Boden (At Dusk & By the Ground), Köln : Oktagon Verlag, 1996.
18. Mikhailov B. Boris Mikhailov. Diary, Köln, Walther König Verlag, 2016. 430 p.
19. Mikhailov B. Case History. Zurich : Scalo Verlag, 1999. 478 p.
20. Mikhailov B. Crimean Snobbism. Tokyo : Rat Hole Gallery. 2007. 100 p.
21. Mikhailov B. Look at me ... I look at the water. Göttingen: Steidl Verlag. 2004. 132 p.
22. Mikhailov B. Tea Coffee Cappuccino. Köln : Walther König, 2011. 240 p.
23. Mikhailov B. & Efimova, A. Filling Around, in: Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002. P. 261–277.
24. Mikhailov B. & Schube, I. Boris Mikhailov: Maquette Braunschweig. Göttingen: Steidl Verlag. 2009. 272 p.
25. Mikhailov B., Tupitsyn, M. & Schwarzenbach, A. Unfinished dissertation, Zürich: Scalo Verlag Ac, 1998. 220 p.
26. Mironenko V. Ukrainian Erotic Photography. Rare: O. Kostirko, A. Kurmaz, V. Marushchenko, V. Mironenko. Kyiv : OSNOVY PUBLISHING. 2017. 190 p. [in eng].
27. Misiano V. und Peschler, E. (Hrsg.) Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit. Edition Stemmler Verlag. 1988. 224 p.

References

1. Antonopoulos A. P. (2021). Introduction: What is Satyr Drama? In *Reconstructing Satyr Drama* (P. 1–36). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110725230-001> [in eng].
2. Bernar-Kovalchuk, N. (2020). Kharkiv school of photography: a Game against the camera. Kharkiv : MOKSOP [in ukr].
3. Chekh N. (2022). Just playing: Valera and Natasha Cherkashin. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18 (1), 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444) [in ukr].
4. Chekh N. (2022). «Non-photographic»: Serhiy Bratkov and Boris Mikhailov. *Δόξα*, 1 (37), 118–137. [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1\(37\).281827](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1(37).281827) [in ukr].
5. Chekh N. B. «Play in the Art» by Boris Mikhailov (1981–1988): historical and cultural analysis of the artistic context. *Culturological almanac*, 3, 340–356. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.47> [in ukr].
6. Chekh N. B. (2024). Origins and Conditions of Development of Subjective Photography in the USSR in the Late 20th Century. *Culturological almanac*, 2, 392–401. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.49> [in ukr].
7. Chekh, N. The phenomenon of Play in Boris Mikhailov's creative work (1966–1980). *Artistic Culture. Topical Issues*, 19 (1), 168–180. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283146](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283146) [in ukr].
8. Chekh, N. (2021). The symbolic journey of Ye. Pavlov's «Violin» from the actual world to the virtual and back. *VISNYK KhDADM*, 2, 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389> [in ukr].
9. Gleba H., Yakovenko, K. & Pavlova, T. (2020). KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [katalogh]. Kyiv : Buksha [in ukr].
10. Eerikainen H. & Eskola T. (1988). Toisinnakiat. Uusi Neuvostoliiton valokuvaus. Helsinki: SN-Kirjait Publishing [in fin].
11. Losev A. F. (1986). Ancient Literature. M.: Education. P. 91–148.
12. Mikhailov (Mikhailov), B. (1996). Die Dammerung & Am Boden (At Dusk & By the Ground), Köln: Oktagon Verlag [in ger & in eng].
13. Mikhailov B. (2016). Boris Mikhailov. Diary, Köln, Walther König Verlag, 430 p. [in eng].
14. Mikhailov B. (1999). Case History. Zurich : Scalo Verlag, 478 p. [in eng].
15. Mikhailov B. (2007). Crimean Snobbism. Tokyo: Rat Hole Gallery. 100 p. [in eng].
16. Mikhailov B. & Efimova, A. (2002). Filling Around, in: Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 261–277. [in eng].
17. Mikhailov B. & Schube, I. (2009). Boris Mikhailov: Maquette Braunschweig. Göttingen: Steidl Verlag. 272 p. [in ger & in eng].

18. Mikhailov B., Tupitsyn, M. & Schwarzenbach, A. (1998). Unfinished dissertation, Zürich: Scalo Verlag AG, 220 p. [in eng].
19. Mironenko V. (2017). Ukrainian Erotic Photography. Rare: O. Kostirko, A. Kurmaz, V. Marushchenko, V. Mironenko. Kyiv : OSNOVY PUBLISHING. 190 p. [in eng].
20. Misiano V. und Peschler, E. (Hrsg.) (1988). Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit. Edition Stemmle Verlag. 224 p. [in ger & in eng].
21. Pavlova T. V. (2018). Avant-garde in the fine arts of the twentieth-century Kharkiv. Doctor Thesis. Lviv [in ukr].
22. Pavlova T. V. (2007). Photographic art in the Artistic culture of Kharkiv in the last third of the 20th Century (on the Material of the landscape genre). PhD Dissertation. Kharkiv [in ukr].
23. Tronsky I. M. (1988). History of ancient literature. M.: Higher school. 465 p.
24. Weisman A. D. (1991). Greek-Russian Dictionary. Reprint V ed. 1899 M. : Greek-Latin Cabinet of Yu. Shichalin. 1370 p.

UDK: 061.2(47+57):77.026.42:929

RECEPTION OF THE SATYR PLAY (DRAMA) IN THE ARTISTIC CREATIVITY OF BORIS MIKHAILOV
Chekh Natalia – Chief of Cultural Activities Promotion Institute, NGO, Odesa, Ukraine

The aim of this research is to substantiate the influence of the ancient Greek Satyr play (drama) on the formation of the system of artistic images in the work of the Ukrainian artist Boris Mikhailov (born August 25, 1938, Kharkiv) and to identify the forms of mimesis used by the artist in his artistic activities from a historical perspective. The methods of historical-cultural and comparative analysis, along with hermeneutics, made it possible to identify and interpret selected works of B. Mikhailov, considering certain provisions of The Poetics by Aristotle (384–322 B.C.E.). Elements of the ancient Satyr play are evident in numerous works by B. Mikhailov. The artist, his relatives, friends, and others appear in photographic series, exhibitions, and publishing projects as characters engaged in playful activities. Mimic play involving unusual clothing, imitations of Dionysus (Bacchus), Silenos, Satyrs, Pan, and other mythological figures is a significant form of play activity in Mikhailov's work.

Ancient Greek mythological, Christianized religious, and everyday motifs in the artist's work are imbued with ambivalent grotesque-carnival laughter. This research clarifies the typology of artistic genres in the works of B. Mikhailov and his collaborators. Social dramas (or comedies, in the ancient definition) by B. Mikhailov imitate ritual plays of antiquity, where the artist creates parody doubles of symbols from world culture. 'The Social Play' by B. Mikhailov—encompassing satirical social dramas and everyday mimic plays—has been produced using photographic material. The artist focuses on the existential challenges of the Post-Soviet individual in the 1990 s and 2000 s. He poses a philosophical question: can humans overcome their fear of the world (external circumstances and the transcendent)?

Mikhailov's «phallic songs» and «dancing» reference fertility festivals, while his «wedding songs» oscillate between chaste «girlish laughter» regret, crying, and «funeral songs». The results of this research expand our understanding of the forms of mimesis and the system of images in Mikhailov's play activities. These insights contribute to the scholarly exploration of play as a critical aspect of artistic creativity.

Key words: play, play activity, mimesis, parody, Satyr play, Carnival Culture of Laughter, 'I am not Me,' 'Wenn ich ein Deutscher wäre,' 'Case History,' 'Maquette Braunschweig,' Boris Mikhailov, Vita Mikhailova, Sergey Bratkov, Sergey Solonsky, Fast Reactions Group, photo-based art.

Надійшла до редакції 3.11.2024 р.

УДК 791-51:[070:316.7](477) «20»

**ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ :
СТАН НАУКОВОГО РОЗРОБЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ**

Альона Тимошенко – аспірантка кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ,
<https://orcid.org/0009-0003-1501-9476>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.898>
timoshenkoalyona@gmail.com

Стаття присвячена аналізу стану наукового розроблення проблеми візуалізації образу героя в сучасній українській культурі. З'ясовано, що попри сталий інтерес серед українських авторів до цієї проблематики впродовж останніх десяти років, вона і досі потребує поглибленого та комплексного аналізу. Доведено, що дослідження тривають і увагу вчених привертають різні аспекти зазначеної проблематики: методи та технології візуалізації героїчних образів; типології останніх; вплив історичних й соціокультурних факторів на візуальні практики, пов'язані з репрезентацією пантеону українських героїв; динаміка підходів до вибору, як українських героїв та їхніх типажів, так і до способів їхньої візуалізації.

Ключові слова: сучасна українська культура, образ героя, візуалізація, культурологічний дискурс, національна свідомість, культурна ідентичність.

Постановка проблеми. В сучасному світі візуальні практики, такі як кіно, телебачення, музеї, виставки тощо, мають значний вплив на формування культурної свідомості та національної ідентичності українців. Вони створюють образи героїв, які впливають на формування суспільної свідомості та культурного контексту. Образи героїв, їхні візуальні презентації та трансформації стають важливими елементами культурної ідентичності й сприйняття суспільства. Разом із тим, українська культура переживає активний процес трансформації та модернізації під впливом російсько-української війни, міграції, глобалізації, що супроводжується зміною уявлень про героїв та їх образи. Питання про те, які цінності, ідеали та стереотипи відображаються у візуальних практиках, є актуальними для розуміння сучасної української культури та її місця у світовому процесі. Дослідження трансформації образу героя у візуальних практиках може допомогти виробити новітні підходи до кінематографу, літератури, діджитал- та медіа-арту. Аналізуючи зміни у візуальному представленні героїв, можна виявити нові тенденції, стилі та методи, що мають значення для розвитку самого мистецтва та культури. У зв'язку з цим, дослідження трансформації образу героя у візуальних практиках у контексті сучасної української культури є актуальним й важливим зокрема для культурологів, мистецтвознавців, кінематографістів та інших спеціалістів.

Огляд останніх публікацій. Праць українських авторів, які б аналізували безпосередньо стан наукового розроблення проблеми візуалізації образу героя в українській культурі, наразі немає. Однак є дотичні за своїм характером роботи, що допомагають прояснити цей аспект, пов'язаний з теоретико-методологічними засадами дослідження. Так, варто відзначити праці Ю. Марційчук [9-10], в яких авторка окреслює сучасний дослідницький контекст процесів візуалізації в культурі та зрештою здійснює комплексний аналіз цієї проблеми на матеріалі української культури. Праці О. Павлової «Візуальна культура як поле ліквідності модерну» [11] та «Візуальна культура та повсякденність доби Постмодерну» [12] транслують ідею візуальної культури як «історично необхідного предметного поля», що, де «візуальне є не просто домінантою нового типу онтології, а стає реальністю в цілому» [12; 30]. Також важливою в теоретико-методологічному плані є монографія В. Соломатової [15], в якій вона здійснює огляд ключових питань візуальності в межах соціокультурних практик, а також розглядає їхній вплив на еволюцію сучасної технічної візуальної культури. Що стосується тем героя та героїчного, то варто відзначити статті Б. Соколової [14], в якій вона аналізує героїзм у предметному колі філософсько-культурологічних концепцій, та О. Газізової [2], що акцентує увагу на позитивних державних практиках вшанування героїв в сучасному українському суспільстві як необхідній складовій збереження національної спільноти.

Мета статті – виявлення стану наукового розроблення проблеми візуалізації образу героя в сучасній українській культурі.

Виклад дослідницького матеріалу. Характеризуючи образ сучасного героя на матеріалі українського актуального мистецтва, О. Ліщинська [7] зокрема звертається й до візуальних інтерпретацій цього образу, зазначаючи про широку панораму репрезентації тематики культурного героя та героїзму. Коли йдеться про оборонця, захисника чи героя-завойовника, то цей тип осмислюється, за термінологією С. Кримського, як «вертикальний інформаційно-енергетичний конструкт». Найперше, що варто відзначити, так це образи козаків, що підкреслюють своєчасність теми героїзму в нинішньому культурному просторі. Тут можна згадати і про звернення до героїчного образу гетьмана І. Мазепи (Ю. Ілленко зняв художній фільм «Молитва за гетьмана Мазепу», щорічно проходить фестиваль «Мазепа-фест», С. Якутович присвятив графічну серію «Мазепіана» тощо); збірного образу козака Мамай як знакової системи нашої культури, універсального втілення національного ідеалу (історико-культурологічний фестиваль «Мамайфест» у Кам'янському, фільм «Мамай» (режисер О. Санін) 2003 р., художня виставка «Козак Мамай – таємничий дух козацтва» у 2011 р. у Вінниці, відкриття у 2015 р. в День Незалежності України пам'ятник Козаку Мамаю в м. Краматорську); збірного образу героя-захисника Енея у легендарному творі І. Котляревського (відкриття виставки «Проект Енеїда», присвячену візуальному осмисленню поетичного, текстуального горизонту безсмертного твору І. Котляревського, де образ Енея представлений широкою амплітудою художніх інтерпретацій: роботи Г. Нарбута, М. Левицького, А. Базилевича, П. Мартиновича та ін.). Також авторка пише про візуальні репрезентації образів воїнів антитерористичної операції та героїв Революції гідності, завдяки яким останні міфологізуються, набувають ідеальних рис. У цьому ключі варто згадати про арт-цикли «Baptized in Fire» («Хрещені вогнем»), «Хрещені вогнем. У полум'ї», «Громовержці» М. Дяченка, серія «Протистояння» В. Сlepченка). Окрім мегапостатей й творців національно-культурного коду (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка) О. Ліщинська також указує на С. Параджанова, творчий спадок якого актуалізовано в кількох масштабних візуальних проєктах («Тіні забутих предків. Виставка», «Фестиваль Параджанова на Левандівці» у Львові) та героя-сучасника – лицаря, митця, а також людини, яка перебуває в пошуках своєї сутності, ідентичності, місця у світі (твори В. Сидоренка, зокрема представлені на виставці Superhero (2016 р., Київ)).

Д. Воронік у статті «Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності» [1] намагається виявити основні тенденції конструювання цього образу та приходить до висновку, що з оголошенням незалежності виникла потреба сформувати героїчні образи в масовому кінематографі, а серед основних тенденцій автор виокремлює наступні: героїзація антирадянських історичних діячів (приміром, представників ОУН та УПА); романтизація традиційного міфу – козацького, де головною фігурою залишався Б. Хмельницький як борець проти колоніальних зазіхань сусідів; героїзація сучасних українських воїнів особливо після 2014 р., яких об'єднує головна особливість – вироблення свого дискурсу під час подолання колоніального, а також патріотизм. «У той же час, ця тенденція характеризується синтетичністю, оскільки вона включає в себе і елементи козацького міфу (адже сучасні бійці показані також, як своєрідний «колективний герой» з характерною для зображення козацтва романтичністю та братерством) і елементи антиколоніального (різниця лише в тому, що місце антагоністично налаштованої радянської системи зайняла російська агресія та культура) змісту» [1; 77].

Не менш цікавою є робота Л. Підкуймухи, яка розглядає образ війни на Донбасі в документалістиці на матеріалі фільмів режисерської групи ВАВИЛОН'13, де основну увагу зосереджує на аналізі «друга/ворога» та «свого/ чужого» в колі військовослужбовців, характерах переселенців й волонтерів як невід'ємних учасників бойових дій, а також прагне з'ясувати роль візуальних образів і кліше у формуванні образу війни. На її думку, у свої документальних історіях група ВАВИЛОН'13, відображаючи колізії воєнних дій, зосереджується на конфлікті цінностей, в рамках якого моральні й аморальні, сильні, мужні і слабкі та нещасні персонажі виступають антагоністами, а ця опозиція базується насамперед на розрізненні моральних якостей героїв. «Отже, з одного боку, режисери змальовують негативний образ війни (смерть, лихоліття, людські страждання), а з іншого – мають героїчну спрямованість (популяризують загальнолюдські цінності, подають приклади індивідуального героїзму як серед військовослужбовців, так і цивільного населення). У такий спосіб документальне кіно в сучасних українських реаліях є не лише видом мистецтва, а й своєрідною зброєю на інформаційному фронті, інструментом для виховання прийдешнього покоління» [13; 640].

Вивченню репрезентації концепту героїки та героїчного в інформаційній культурі та з огляду на актуалізацію звернення до етнокультурних цінностей присвячує свою статтю Ж. Денисюк [6]. На основі аналітичного, семіотичного та культурологічного методів дослідниця розглядає концепт героїки сучасної культури у тісному взаємозв'язку з етнокультурними цінностями і приходить до висновку, що впродовж останніх років (публікація датована 2019 р.) соціальна аксіосфера зазнала суттєвих трансформацій, які супроводжувалися зростанням ролі демократизму, патріотизму, національної свідомості, активізацією захисних і регулятивних функцій етнокультурних цінностей, що знайшло вияв у пошуку нових героїв та актуалізації концепту героїчного як репрезентації суспільством потреби в осмисленні соціокультурних реалій. Так, звернення до етнокультурної аксіологічної матриці на рівні візуальних практик супроводжувалося, приміром, тим, що образ Т. Шевченка втілено у візуально-графічних «фотожабах» у синтезі з портретом кубинського революціонера Ернесто Че Гевари, де прізвище поета писалося як «ШевЧЕНко». Також Кобзар поставав у образі рок-музиканта та бійця української армії з автоматом. Або ж, згадує Ж. Денисюк, на рівні численних мемів і картинок-«фотожаб» набуває поширення козацька атрибутика (започаткований у 2013 р. паблік «Козацький цитатник»), чи появу збірної назви «кіборгів», якою стали іменувати українських воїнів-захисників Донецького аеропорту і яка закріпилася у медіа-середовищі, що породило відповідні меми як джерело творення постфольклору, пов'язані із концептами мужності і героїзму.

Образ сучасного українського супергероя у контексті масової та комікс-культури розглядає О. Гайдук [3]. Молода дослідниця переконана, що саме великі потрясіння породжують супергероїв, а українська комікс-культура продукує образи під впливом викликів перед українським соціумом (Революція Гідності, війна на Сході України). «Український супергерой, наслідуючи традиції світових класиків, має надлюдські можливості і особливі риси характеру – хоробрість, мужність, патріотизм. Він стає зразком для наслідування, прояву героїзму для звичайної людини. І саме через засоби масової комунікації, що пропагують образ супергероя, в Україні ведеться активна пропаганда національних цінностей» [3; 60]. Свої висновки О. Гайдук ґрунтує на аналізі наступних зразків масової та комікс-культури: серія фантастичних графічних романів у жанрі альтернативної історії «ВОЛЯ: The WILL» В. Бугайова; комікс «Легенда» О. Корешкова та комікс «Український супергерой» Л. Воронюк від видавництва «Букрек»; проєкт Мавка, створений у 2017 р. на образах зі слов'янської міфології та за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова Пісня»; анімаційний повнометражний фільм «Мавка. Лісова пісня» від студії Animagrad (Film.Ua Group); трилогія «Дагопак» про подвиги наших козаків; комікси на тему фентезі («Саркофаг», 2016 р.; «Серед овець», 2017 р.; «Мор», 2018 р.), патріотизму і любові до Батьківщини («Патріот. Атака клонів», 2017 р.).

Важливими є висновки авторки про певну спадковість рис характеру між, з одного боку, героями DC і Marvel, а з іншого – українськими супергероями. Це вірність й відданість Україні, готовність боротися з ворогом до смерті, наявність надлюдських можливостей: хтось має неймовірний розум і дар бачити майбутнє, інші – влучність і фізичну силу. Важливо надалі продовжувати переосмислювати літературних персонажів та історичні українські постаті, щоб позбавити їх упередженості і нашарування минулих поколінь. У наші дні досить популярними є такі герої світової комікс-культури як Халк, Люди Ікс, Месники тощо. У зв'язку з цим виникає риторичне запитання, чи зможуть з ними конкурувати бодай на українському ринку такі персонажі, як UKRMAN або Український Кіборг? Чому воно риторичне – тому, що, за словами В. Лубчак, сьогодні в Україні супер-геройські вчинки здійснюють звичайні люди [8].

У свої апробаціях «Аудіовізуальне конструювання героя в сучасних медіа» [4] та «Героїзація в контексті нових медіа: особливості медіаконструювання образів героїв-військових» [5] О. Голобородько зазначає, що однією з провідних тенденцій в українському медіапросторі довоєнних років є героїзація спортивних селебріті. Власне, засобами нових медіа здійснюється формування конструктів спортсмен-селебріті та спортсмен-національний герой, що забезпечують основу для дискурсів і практик національної ідентичності. Автор підкреслює, що популяризації цих образів й конструкцій сприяють демонстрації в медіапросторі безпосередніх професійних досягнень під час змагань, зокрема у форматі документальних фільмів, розважальних телепрограм та телешоу (спортсмени – гості, учасники або ведучі), рекламних відеороликів, музичних відеокліпів. Але паралельно з цим процеси національного будівництва в Україні у 2000–2024 рр., підкріплені намірами відновлення традиційних цінностей, супроводжуються відродженням й утвердженням візуальних образів козаків у медіакультурі як потужних символічних інструментів, що мають потенціал для зміцнення почуття національної приналежності та політичної мобілізації. О. Голобородько вважає, що складні, суперечливі та мінливі конотації образів козаків, вони сприяють, як уславленню їх як національних героїв, так і символічній інтеграції в національну ідеологічну структуру країни. А ось, якщо звернутися до українських історичних фільмів 2015–2024 рр., то можна помітити, що завдяки афективному художньо-естетичному аранжуванню формуються засади сприйняття національних героїв як афективних конструктів, тоді зображення військовослужбовців й пов'язані з ними культурні інтерпретації у нових медіа підтримують концепцію ролі ЗСУ як героїв-воїнів.

Однією з останніх варто відзначити роботу авторки цієї наукової розвідки – «Образ героя в сучасному українському кінематографі: моральні та соціокультурні колізії творення» [16], – в якій здійснено спробу дослідити процес створення кіногероя, з позиції того, які методи, стратегії та техніки застосовані автори для надання глибини та реалізму образам, а також довести важливість аналізу героїв кіно в контексті війни. Переконана, що розуміння процесу створення героя в кіно є важливим і для аналізу сучасної культури та пошуку шляхів розв'язання конфліктів та побудови миру. З цією метою у роботі було використано метод інтерв'ю, а для концептуалізації матеріалу залучено оптику праць Карла Юнга і Джозефа Кемпбелла. У цій статті розкрито вплив авторських рішень на процес трансформації кіногероя, ідентифіковано основні етапи та методи створення образу героя, проаналізовано віддзеркалення моральних, соціокультурних та психологічних аспектів у створенні та трансформації образу кіногероя, з'ясовано, як конкретний вибір авторів кіно впливає на розвиток образу героя протягом кіномистецького твору, а також проаналізовано конкретні кіношедеври, що ілюструють трансформацію образу героя через шлях його створення.

Висновки. Звісно ж, це не повний перелік праць, присвячених візуалізації образу героя в сучасній українській культурі. Між тим, доводиться констатувати, що дослідження тривають і увагу вчених привертають різні аспекти зазначеної проблематики: методи та технології візуалізації героїчних образів; типології останніх; вплив історичних й соціокультурних факторів на візуальні практики, пов'язані з репрезентацією пантеону українських героїв; динаміка підходів до вибору, як українських героїв та їхніх типажів, так і до способів їхньої візуалізації. Аналіз робіт українських науковців впродовж останніх десяти років засвідчує зростання інтересу саме до проблеми візуальної репрезентації героїчного, що співпало з першими спробами концептуалізації процесів візуалізації в культурі незалежної України (Ю. Марційчук) та осмисленням візуального повороту в культурі й культурологічному дискурсі (О. Брюховецька). Інтерес до цієї теми вчених з різних галузей (культурологів, кінознавців, мистецтвознавців, істориків та ін.) свідчить про її міждисциплінарний статус, з позиції якого відкриваються *перспективи подальшого поглибленого вивчення цієї проблематики.*

Список використаної літератури

1. Воронік Д. С. Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності. *Мистецтвознавчі зап.* 2018. Вип. 34. С. 71 – 78.
2. Газізова О. Героїзм як чинник формування історичної пам'яті: українознавчі практики. *Україна: Консолідація. Соборність. Звитяжність. Вчинковість* : матеріали круглих столів «Історія в нас і ми в історії»:

психологія історичної пам'яті», 19 жовт. 2022 р.; 19 жовт. 2023 р. Київ : Ін-т соціальної та політичної психології НАПН України, 2023. С. 44–48.

3. Гайдук О. М. Образ сучасного українського супергероя у засобах масової комунікації. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 57 – 61.

4. Голобородько О. О. Аудіовізуальне конструювання героя в сучасних медіа. *Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences* : Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ»with Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference, Cambridge, March 29, 2024. Cambridge-Vinnytsia : P.C. Publishing House & UKRLOGOS Group LLC, 2024. С. 554 – 556.

5. Голобородько О. О. Героїзація в контексті нових медіа: особливості медіаконструювання образів героїв-військових. *Perspectives of contemporary science: theory and practice* : The 2nd International scientific and practical conference, April 1–3, 2024, Lviv, Ukraine. Lviv, 2024. Р. 781 – 784.

6. Денисюк Ж. З. Репрезентація героїки в умовах інформаційного середовища та актуалізації етнокультурних цінностей. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 31 – 38.

7. Ліщинська О. І. Образ сучасного героя: репрезентації в царині українського актуального мистецтва. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2017. Вип. 20. С. 59 – 62.

8. Лубчак В. Хто вони – українські супергерої. З чим пов'язаний «бум» на вихід коміксів у нашій країні? *OPINION.UA*. 2018. №7. С. 94–101. URL: <https://opinionua.com/2018/05/07/hto-voniukraïnski-supergeroi-z-chim-povyazaniy-bum-na-vixidkomiksiv-u-nashij-kraïni/> (дата звернення: 10.12.2024)

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

10. Марційчук Ю. І. Процеси візуалізації в культурі незалежної України : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.04 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. 18 с.

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

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

13. Підкуймуха Л. М. Образ «друга»/ «ворога» в сучасній українській військовій документалістиці. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen : die Ukraine aus globaler Sicht : IX. internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik* : München, 1.-4. November 2018 = Діалог мов – діалог культур. Україна і світ : IX Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики / herausgegeben von Olena Novikova und Ulrich Schweier. Münster : Readbox Unipress ; München : Open Publishing LMU, 2019. S. 633 – 643.

14. Соломатова В. В. Парадигма візуального в сучасній культурі. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2020. 234 с.

15. Соколова Б. Ю. Героїзм у предметному колі філософсько-культурологічних концепцій. *Культура України*. 2009. Вип. 27. С. 94 –102.

16. Тимошенко А. Образ героя в сучасному українському кінематографі: моральні та соціокультурні колізії творення. *Українські культурологічні студії*. 2024. Т. 1. № 1. С. 13 – 21.

References

1. Voronyk D. S. Attempts to construct an image of the hero in the ukrainian cinema of the independence period. *Art Studies Notes*. 2018. Vol. 34. P. 71 – 78.

2. Gazizova O. Heroism as a factor in the formation of historical memory: Ukrainian studies practices. *Ukraine: Consolidation. Unity. Victory. Efficiency: materials of the round tables “History in us and we in history: psychology of historical memory”*, Oct. 19, 2022; Oct. 19, 2023. Kyiv: Institute of Social and Political Psychology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2023. P. 44 – 48.

3. Haiduk O. M. The image of a modern ukrainian superhero in mass media. *Culture and Modernity*. 2020. № 1. P. 57 – 61.

4. Holoborodko O. O. Audiovisual construction of a hero in modern media. *Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences* : Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ»with Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference, Cambridge, March 29, 2024. Cambridge-Vinnytsia : P.C. Publishing House & UKRLOGOS Group LLC, 2024. С. 554 – 556.

5. Holoborodko O. O. Heroization in the context of new media: features of media construction of images of military heroes. *Perspectives of contemporary science: theory and practice* : The 2nd International scientific and practical conference, April 1–3, 2024, Lviv, Ukraine. Lviv, 2024. P. 781 – 784.

6. Denisyuk Zh. Z. Representation of the hero in the conditions of the informational environment and actualization of ethnocultural values. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*. 2019. No 1. P. 31 – 38.

7. Lishchynska O. I. The image of a modern hero: representations in the field of Ukrainian contemporary art. *Current Problems of Philosophy and Sociology*. 2017. Vol. 20. P. 59 – 62.

8. Lubchak V. Who are they – Ukrainian superheroes? What is the reason for the “boom” in the release of comics in our country? *OPINION.UA*. 2018. №7. P. 94–101. URL: <https://opinionua.com/2018/05/07/hto-voniukraïnski-supergeroi-z-chim-povyazaniy-bum-na-vixidkomiksiv-u-nashij-kraïni/> (date of publication: 10.12.2024)

9. Martsychuk Yu. I. Visualization processes in culture: a modern research context. *Culture of Ukraine*. 2013. Vol. 41. P. 29–36.

10. Martsychuk Yu. I. Visualization processes in the culture of independent Ukraine: author's abstract. dissertation ... candidate of cultural studies: 26.00.04 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2016. 18 p.

11. Pavlova O. Yu. Visual culture as a field of liquidity Modern. International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology. 2015. Vol. 2. P. 15–19.
12. Pavlova O. Yu. Visual culture and everyday life of Postmodern. Culture and modernity. 2015. No. 2. P. 30–35.
13. Pidkuymukha L. M. The image of "friend"/"enemy" in modern Ukrainian military documentary. Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen : die Ukraine aus globaler Sicht : IX. internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik : München, 1.-4. November 2018 / herausgegeben von Olena Novikova und Ulrich Schweier. Münster : Readbox Unipress ; München : Open Publishing LMU, 2019. S. 633 – 643.
14. Solomatova V. V. The Paradigm of the Visual in Modern Culture. Kyiv: KNUKiM Center, 2020. 234 p.
15. Sokolova B. Yu. Heroism in the subject area of philosophical and cultural concepts. Culture of Ukraine. 2009. Vol. 27. P. 94–102.
16. Tymoshenko A. The Image of the Hero in Modern Ukrainian Cinema: Moral and Sociocultural Collisions of Creation. Ukrainian Cultural Studies. 2024. Vol. 1. No. 1. P. 13 – 21.

UDC 791-51:[070:316.7](477) «20»

VISUALIZATION OF THE HERO IMAGE IN MODERN UKRAINIAN CULTURE: THE STATE OF SCIENTIFIC DEVELOPMENT OF THE PROBLEM

Tymoshenko Alyona – PhD student of the
Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The purpose of the article is the analysis of the state of scientific development of the problem of the visualization of the hero image in Ukrainian culture.

Methodology of the research is based on the applying a historiographical analysis that helps to understand the main ideas and content of the Ukrainian researchers' works who study this problematic.

Research results. The article underlines that despite the steady interest of Ukrainian authors in this issue over the past ten years, it still requires an in-depth and comprehensive analysis. It is proved that research is ongoing and the attention of scientists is drawn to various aspects of this issue: methods and technologies for visualizing heroic images; typologies of the latter; the influence of historical and socio-cultural factors on visual practices related to the representation of the pantheon of Ukrainian heroes; the dynamics of approaches to the choice of both Ukrainian heroes and their types, as well as to the ways of their visualization.

Scientific novelty. The article first examines the specifics of the Ukrainian-language scientific discourse that has formed around the problem of visualizing the image of the hero in contemporary Ukrainian culture. The analysis of the works of Ukrainian scholars over the past ten years shows a growing interest in the problem of visual representation of the heroic, which coincided with the first attempts to conceptualize the processes of visualization in the culture of independent Ukraine and the comprehension of the visual turn in culture and cultural discourse. The interest of researchers from various fields (cultural studies, film studies, art history, historians, etc.) in this topic demonstrates its interdisciplinary status, which opens up prospects for further in-depth study of this problematic.

Key words: modern Ukrainian culture; hero image; visualization; cultural discourse; national consciousness; cultural identity.

Надійшла до редакції 23.11.2024 р.

УДК: 316.7:004.738.5(477)

ВПЛИВ РОСІЙСЬКОМОВНОГО КОНТЕНТУ НА КУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ ЮНАЦЬКОГО ВІКУ

Софія Балацко – Керівник соціокультурних проєктів
ГО «Центр суспільного розвитку та ініціатив»
<https://orcid.org/0009-0002-9541-2974>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.899>
Sofika.becker13.09@gmail.com
Дмитро Свердлюк – Голова Правління ГО
«Центр суспільного розвитку та ініціатив», Київ
<https://orcid.org/0009-0000-8477-0472>
dsverdliuk.official@gmail.com

Розглядається вплив російськомовного контенту на формування культурних орієнтирів української молоді юнацького віку в умовах інформаційної війни та глобалізації. Особливу увагу приділено аналізу змін у споживчих звичках молоді після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Показано, як російський медіаконтент впливає на сприйняття культурних цінностей, національну ідентичність та соціальні установки юнаків, які є найбільш активною групою користувачів цифрових медіа. *Методологія дослідження* базується на соціологічному опитуванні, контент-аналізі та кореляційному аналізі даних. Зібрані дані свідчать про значне зниження популярності російського контенту серед молоді, що обумовлено патріотичними настроями, зростанням довіри до українських джерел інформації

та підвищення критичності до пропаганди. *Результати дослідження* підкреслюють необхідність популяризації українського культурного продукту, розвитку медіаграмотності та створення привабливих альтернатив російському контенту. Особливу увагу приділено рекомендаціям для освітніх установ та культурних організацій, спрямованих на підтримку інформаційної безпеки та національно орієнтованого цифрового середовища.

Ключові слова: російськомовний контент, українська молодь, культурні орієнтири, медіаграмотність, інформаційна безпека, соціокультурний вплив.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний інформаційний простір України є багатокomпонентним та багатомовним, що обумовлено історичними, соціальними та політичними факторами. Одним із домінантних елементів цього простору залишається російськомовний інтернет-контент, який має значний вплив на формування інформаційних та культурних орієнтирів молоді. Незважаючи на активну підтримку україномовного контенту з боку держави та громадянського суспільства, частка російськомовного матеріалу в соціальних мережах, відеоплатформах та інших цифрових ресурсах залишається високою. Основна проблема полягає в тому, що значна кількість української молоді споживає російськомовний контент, що може сприяти поширенню інформаційних впливів, культурних стереотипів і навіть ідеологічних наративів, які не завжди відповідають національним інтересам України. Ця ситуація є особливо загрозливою в умовах війни, яку росія веде проти України, використовуючи інформаційний простір як один із ключових інструментів для маніпулювання свідомістю.

Актуальність дослідження визначається необхідністю аналізу та оцінки впливу російськомовного інтернет-контенту на інформаційні та культурні орієнтири молоді, а також розробки ефективних заходів для підтримки національно орієнтованого цифрового середовища. У період глобалізації та цифровізації суспільства критично важливо розуміти, яким чином зовнішні інформаційні впливи можуть формувати ціннісні орієнтири молодого покоління, оскільки саме молодь є основною соціальною групою, що активно використовує інтернет-ресурси. Дослідження цієї проблеми має також практичне значення, адже його результати можуть сприяти вдосконаленню інформаційної політики України, розробці механізмів протидії дезінформації та підтримці розвитку україномовного контенту. Водночас це дозволить зміцнити національну ідентичність, культурну самобутність та інформаційну безпеку української молоді.

Останні дослідження та публікації дозволяють глибше зрозуміти проблему впливу російського контенту на інформаційний простір України, зокрема його вплив на молодіжну аудиторію. О. Герасимчук [1] акцентує увагу на збереженні тренду споживання російського контенту серед частини українців, попри військову агресію. У статті наголошується на популярності російських ресурсів серед молоді та на тому, як це підтримує економічні й ідеологічні інтереси росії. О. Зазимко [2] у своєму дослідженні зосереджується на формуванні індивідуального досвіду юнаків. Авторка розглядає, як інформаційне середовище впливає на процеси становлення особистості, що є важливим у контексті споживання молоддю пропагандистського контенту. Я. Калакура [3] аналізує вплив російської історіографії на формування уявлення про «історичних ворогів». У статті показано, як ці стереотипи використовуються в сучасних інформаційних війнах, що робить роботу важливою для розуміння довготривалого впливу російської пропаганди на суспільну свідомість. У статті В. Леуса [4] розглянуто механізми функціонування російської пропаганди, включаючи демонізацію ворога та маніпуляцію суспільною свідомістю. Автор акцентує увагу на складності боротьби з цими наративами та на важливості інтелектуального спротиву. Ю. Петручок [5] вивчає пропаганду як ключовий метод інформаційної війни росії проти України. Авторка детально аналізує технології дезінформації, що сприяють дестабілізації українського суспільства, та їх вплив на молодіжну аудиторію. Дослідження М. Бутиріної та Л. Темченко [9] аналізує роль месенджера Telegram у поширенні російських дезінформаційних наративів. Автори вказують на ключові канали та методи, що застосовуються для формування викривленого уявлення про події в Україні¹. Загалом, аналіз інформаційних джерел підтверджує, що російський контент залишається потужним інструментом впливу, що використовує історичні, культурні та психологічні аспекти для маніпуляції свідомістю. У цьому контексті необхідність розвитку українського інформаційного простору та підвищення медіаграмотності серед молоді набуває стратегічного значення.

Метою статті є комплексне дослідження впливу російськомовного контенту на формування інформаційних та культурних орієнтирів української молоді юнацького віку, визначення ризиків, пов'язаних з його споживанням, а також розробка рекомендацій щодо мінімізації негативного впливу та сприяння розвитку національно орієнтованого інформаційного середовища.

Виклад основного матеріалу. Протягом історії людства процес переходу до дорослого життя поступово подовжувався, що обумовлено зростанням суспільних вимог до індивідів і можливостями суспільства забезпечувати підтримку та навчання молоді. Юнацький вік, як окремий етап розвитку, виділився відносно нещодавно – це стало можливим завдяки індустріалізації та урбанізації, які зробили юність універсальним феноменом із кінця ХХ ст. Юність є важливим перехідним періодом

від дитинства до дорослого життя, охоплюючи проміжок від підліткового віку до набуття самостійності.

Хронологічні межі юнацького віку в психології визначаються по-різному. Перехід між підлітковим і юнацьким віком є умовним: деякі дослідники розглядають вік 14–17 років, як завершення підліткового періоду, інші – як початок юності. Верхня межа цього етапу ще менш чітко окреслена, адже вона залежить від історичних, соціальних і особистісних факторів. Сам термін «дорослість» є багатозначним і охоплює кілька аспектів: біологічний, соціальний та психологічний. Біологічна дорослість визначається статевою зрілістю, соціальна – досягненням економічної незалежності та прийняттям ролей дорослої людини, а психологічна – формуванням зрілої особистісної ідентичності. Юність є відносно недавнім історичним феноменом, що належить до перехідного етапу дорослішання. У людському суспільстві критеріями дорослості стають не лише фізичне змузнення, але й оволодіння культурою, системою знань, цінностей, норм, соціальних традицій та підготовленість до праці. Межі між підлітковим і юнацьким віком умовні та часто перетинаються. Зазвичай вважається, що юнацький вік охоплює період від 14-15 до 18 років, протягом якого людина проходить шлях від невпевненого підлітка до справжнього дорослого. Зважаючи на вищенаведене, вважаємо доречним у межах цього дослідження окреслити рамки юнацького віку від 14 до 18 років. Враховуючи те, що цей віковий період здебільшого співпадає з навчанням в старших класах, підкреслимо, що в даній роботі поняття «старшокласники» використовуватиметься як синонімічне до осіб юнацького віку [2].

Історично російська історіографія широко використовувала технології створення образу ворога для легітимізації агресивної політики, зокрема анексії чужих територій і ведення численних воєн. Цей підхід активно культивувався протягом століть, починаючи з робіт С. Татіщева та М. Карамзіна, і дійшов до сучасних ідеологів, які підтримують політику Кремля. Основним інструментом у цьому процесі стало формування стереотипів «історичних ворогів», націлених проти тих, хто стримував імперські амбіції росії. Ці стереотипи передавалися через покоління, стаючи елементом маніпуляції суспільною свідомістю. Конструювання образу ворога стосовно України бере початок із впровадження концепту «спільної історії» після втрати Україною державності [4].

Цей концепт активно використовувався для створення псевдоісторичного наративу, що виправдовував політику підкорення українських територій. У результаті сформовані комплекси меншовартості, такі як «малоросійство» та москвофільство, що на тривалий час стали домінантними в українській суспільній свідомості. В сучасному контексті російська дезінформація використовує широкий спектр методів для маніпулювання аудиторією. Ці методи варіюються від поширення дезінформації, орієнтованої на емоційне захоплення, до стратегічної адаптації меседжів під упередження певних груп. Зокрема, російський медіапростір активно формує уявлення про український націоналізм як продовження німецького фашизму, апелюючи до історичних стереотипів радянської доби [3]. Кремлівська пропаганда, зокрема, акцентує увагу на таких міфах як «геноцид на Донбасі» або «визволення України від націоналістів». Для якісного забезпечення привабливості цього контенту використовуються різноманітні інформаційні формати, включаючи кіно, соціальні медіа, новини та ток-шоу. Російські символи, як-от георгіївська стрічка або літери «Z» і «V», використовуються для створення імперських наративів і забезпечення візуального символізму агресії [5]. Особливою частиною цього процесу є використання інтернету як платформи для поширення пропаганди. Пропагандистські матеріали створюються спеціалізованими підрозділами, зокрема такими як Управління інформаційної боротьби, і поширюються через підконтрольні ресурси. До завдань цих структур входять як психологічний вплив на населення, так і дискредитація українських військових [9]. Кремль також активно застосовує методи тролінгу, спрямовані на емоційне залучення аудиторії, розпалювання дискусій та відволікання від історичної правди, що супроводжується агресивною риторикою, що насичена маніпуляціями, спрямованими на зміцнення імперської ідеології серед російського населення. Російський інтернет-контент є важливим інструментом пропаганди, що не лише виправдовує агресивну політику Кремля, але й активно впливає на міжнародну аудиторію, поширюючи спотворені наративи про Україну. Це підкреслює необхідність глибокого аналізу методів і наслідків російської інформаційної війни для формування ефективних механізмів протидії [11].

Статистичні дані демонструють складну ситуацію зі споживанням російського контенту українською аудиторією під час війни. Одним із ключових аспектів є фінансовий внесок, який українці несвідомо роблять до бюджету Росії, переглядаючи та слухаючи російських контентмейкерів. Зокрема, за рік доходи російських авторів від українських глядачів і слухачів перевищили 80 млн. доларів, з яких 5 млн. пішли у вигляді податків до російського бюджету. Ці кошти можуть бути використані для придбання військового обладнання, наприклад, 10 000 FPV-дронів, кожен з яких коштує 500 доларів. Попри загальну тенденцію до зменшення споживання російського контенту, значна частина українців усе ще його використовує. Наприклад, 70% українців протягом останніх шести місяців не дивилися російські

серіали, з них 40% припинили їх перегляд, а 25% не дивилися і раніше. Водночас 15% продовжують дивитися їх, як і раніше. Щодо російської музики, 40% опитаних заявили, що припинили її слухати, 18% не слухали і раніше, але 25% все ще продовжують слухати [6; 8].

Динаміка споживання російського контенту на платформі YouTube також демонструє зниження. До початку повномасштабної війни в 2022 році частка українських глядачів на російських YouTube-каналах становила 14%, однак через два роки цей показник скоротився удвічі до 7% [7].

Водночас російські блогери, як-от Влад А4, Юрій Дудь та Жекич Дубровський, залишаються популярними серед різних вікових груп українців. Серед російських виконавців, які продовжують домінувати в українських чартах, виділяються такі як Моргенштерн, чия пісня стала найпопулярнішою в Україні на YouTube, та Єгор Крід із треком «Таро», що посів III місце. Важливим демографічним аспектом є відмінності у споживанні контенту: російські серіали частіше переглядають люди середнього віку, тоді як російську музику більше слухають молоді і чоловіки середнього віку. Основною віковою групою глядачів російських каналів на YouTube є чоловіки 25–34 років, але значною залишається і дитяча аудиторія. Попри зниження популярності російського контенту серед українців, його споживання залишається суттєвим. Це створює як ідеологічні, так і фінансові ризики, сприяючи підтримці російської агресії [1; 10].

Анкета, розроблена для дослідження ставлення юнаків до російського контенту в інтернеті після повномасштабного вторгнення, дала змогу виявити суттєві зміни в поведінці та сприйнятті російських медіаресурсів серед молоді. Аналіз результатів показав, що повномасштабне вторгнення Росії суттєво вплинуло на інформаційні уподобання української молоді, викликавши як зміну споживчих звичок, так і ставлення до російського контенту. Дані показують, що до початку війни значна частина респондентів активно споживала російський контент: 69,41% опитаних зазначили, що користувалися цими ресурсами. Найбільшу популярність серед видів контенту мали новини (47,06%), музика (44,71%), відео (35,29%) та книги (23,53%). Однак після початку повномасштабного вторгнення кількість споживачів російського контенту різко скоротилася до 23,53%, а популярність всіх його видів значно знизилася. Наприклад, використання російських новин зменшилося до 17,65%, музики – до 14,12%, а відео – до 11,76%. Зміна ставлення до російського контенту також стала очевидною. До вторгнення середня оцінка ставлення респондентів становила 4,03 за п'ятибальною шкалою, що свідчить про помірно позитивне ставлення. Після вторгнення цей показник знизився до 1,99, вказуючи на переважно негативне сприйняття. При цьому 67,06% респондентів визнали, що їхнє ставлення до російського контенту змінилося у негативний бік.

Рівень довіри до російського контенту також суттєво знизився. Середній бал довіри впав до 1,16, причому 84,71% респондентів оцінили свою довіру як «дуже низьку». Більшість респондентів (54,12%) вважають російський контент небезпечним, а 77,65% зазначили, що обізнані про існування російської пропаганди в інтернеті. Водночас лише 55,29% респондентів заявили, що можуть відрізнити пропаганду від іншого контенту. Основними причинами використання російського контенту респонденти назвали звичку (43,53%), цікавість (38,82%) та доступність (34,12%). Ці чинники вказують на необхідність створення привабливого альтернативного українського контенту, який міг би задовольнити інформаційні потреби молоді. Дослідження також виявило, що доступ до альтернативного контенту є важливим фактором у зменшенні споживання російських ресурсів. 62,35% респондентів зазначили, що мають доступ до альтернативних джерел інформації, і 56,47% активно використовують український контент як заміну російському. Кореляційний аналіз показав, що використання російського контенту до вторгнення тісно пов'язане з подальшими змінами ставлення до нього. Зокрема, рівень довіри до російських джерел знижується серед тих, хто активно використовував їх до війни, що підкреслює вплив геополітичної ситуації на інформаційні уподобання. Отримані результати демонструють, що українська молодь стає більш свідомою у своєму інформаційному виборі, а рівень критичного ставлення до російського контенту суттєво зріс. Це підкреслює важливість розвитку якісного українського контенту, підвищення рівня медіаграмотності та впровадження освітніх програм, спрямованих на формування інформаційної стійкості серед молоді.

Результати дослідження вказують на необхідність комплексних заходів у культурній та соціокультурній сфері, спрямованих на зменшення впливу російського контенту і зміцнення української культурної ідентичності. Популяризація українського культурного продукту є пріоритетним завданням, яке передбачає активну підтримку локальних музикантів, кінематографістів, письменників та інших митців. Залучення молоді до участі у фестивалях, виставках, літературних читаннях та інших культурних подіях сприятиме підвищенню інтересу до національної культури. Інтеграція українського контенту у цифровий простір має стратегічне значення. Створення україномовних платформ для відео, музики, літератури та новин забезпечить доступність якісного локального контенту. Розвиток українських соціальних мереж і блогерської сфери дозволить

формувати альтернативу російським інформаційним ресурсам, зокрема шляхом створення конкурентоспроможного контенту, орієнтованого на потреби різних вікових та соціальних груп.

Підвищення рівня медіаграмотності серед молоді є необхідним для формування критичного ставлення до інформаційного середовища. Освітні ініціативи, такі як тренінги, інтерактивні семінари, лекції та практичні заняття, спрямовані на вміння розпізнавати пропаганду, маніпуляції та фейкову інформацію, сприятимуть формуванню інформаційної стійкості молоді.

Розвиток спільнот, орієнтованих на популяризацію української культури, може відіграти важливу роль у згуртуванні молодіжного середовища. Це можуть бути тематичні клуби, локальні ініціативи або онлайн-групи, які створюють умови для обговорення актуальних питань і спільної участі у культурних заходах. Інтерактивні форми залучення до української культури, зокрема створення мобільних додатків, онлайн-ігор або мультимедійних платформ на основі української історії та традицій, сприятимуть підвищенню зацікавленості молоді. Такі інструменти можуть виконувати як освітню, так і розважальну функції, формуючи позитивне ставлення до української ідентичності.

Особливу увагу слід приділити родинному вихованню, яке може стати ефективним інструментом передачі культурних цінностей. Спільна участь сімей у культурно-освітніх заходах, таких як екскурсії, кіноперегляди чи літературні вечори, сприятиме збереженню національних традицій і зміцненню зв'язків між поколіннями. Забезпечення координації між освітніми установами, культурними організаціями, громадськими ініціативами та державними структурами є критично важливим для ефективної реалізації цих заходів. Такий підхід дозволить створити стійкий культурний простір, здатний протистояти зовнішнім інформаційним впливам, сприяти формуванню критично мислячої молоді та зміцненню соціокультурної єдності українського суспільства.

Висновки. Результати дослідження вказують на суттєві зміни у ставленні молоді до російського контенту після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну. До війни значна частина респондентів активно споживала російський контент, зокрема новини, музику, відео та книги, що свідчить про його глибоку інтегрованість в український інформаційний простір. Однак після початку військових дій більшість молоді свідомо відмовилася від використання російських ресурсів, обґрунтовуючи це небезпекою пропаганди, низьким рівнем довіри до джерел та патріотичними мотивами. Середня оцінка ставлення до російського контенту знизилася з позитивного до переважно негативного, а довіра до російських медіа суттєво впала. Значна частина респондентів усвідомлює ризики, пов'язані з російською пропагандою, однак не всі можуть розпізнати маніпулятивний контент, що вказує на потребу у підвищенні рівня медіаграмотності. Основними причинами збереження споживання російського контенту залишаються звичка, доступність та цікавість, що свідчить про необхідність створення якісного українського альтернативного продукту. Дослідження також підкреслює важливість доступу до альтернативного контенту, який сприяє зменшенню залежності молоді від російських джерел. Популяризація українських ресурсів і підвищення їхньої якості можуть ефективно компенсувати інформаційну прогалину. Соціальні зв'язки, зокрема вплив родини та друзів, відіграють певну роль у формуванні ставлення до російського контенту, однак їхній вплив залишається обмеженим. Загалом, результати свідчать про значний прогрес у формуванні критичного ставлення до інформаційного середовища серед української молоді. Ці дані підкреслюють необхідність подальшого розвитку українського інформаційного простору, активної підтримки культурних ініціатив, а також впровадження освітніх програм, спрямованих на підвищення інформаційної стійкості молоді.

Примітки:

¹. У межах досліджуваної теми авторами розроблено авторську методику, що передбачала анкетування для оцінки ставлення юнаків до російськомовного контенту.

Список використаної літератури та джерел

1. Герасимчук О. Українці продовжують споживати російське: що в трендах? *Radio TPEK*. URL: https://radiotrek.rv.ua/news/ukrayinci-prodovzhuyut-spozhyvati-rosiyske-shcho-v-trendah_315845.html (дата звернення: 16.12.2024).
2. Зазимко О. В. Особливості формування індивідуального досвіду юнаків. Досвід особистості: теорія і практика : *Зб. матеріалів IX Міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Ніжин, 27–28 лют., 2020 р. Ніжин, 2020. С. 73–78. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/722725/1/za1.pdf> (дата звернення: 04.12.2024).
3. Калакура Я. Україна в тіні стереотипів російської історіографії про «одвічних ворогів Росії»: історія і сучасність. *Вісник Львів. ун-ту. Серія історична*. 2016. С. 387–401. URL: <https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/387-400Kalakura-RM.pdf> (дата звернення: 07.12.2024).
4. Леус В. Демонізація ворога, війна – це мир та інші принципи. Розібрали, як працює російська пропаганда. *MC.today, Media for Creators*. URL: <https://mc.today/najbilshij-vorog-propagandi-intelektuali-osnovni-printsipi-za-yakimi-pratsuyut-propagandisti/> (дата звернення: 06.12.2024).
5. Петручок Ю. Пропаганда як метод інформаційної війни Російської Федерації проти України.

Природничі та гуманітарні науки. актуальні питання : Матеріали Міжнар. студент. наук.-техн. конф., м. Тернопіль, 26–27 квіт., 2018 р. Тернопіль, 2018. С. 183–184. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/161263156.pdf> (дата звернення: 07.12.2024).

6. Українці різко скоротили споживання російського контенту – опитування «Рейтингу». Суспільне UA. URL: <https://suspilne.media/culture/274536-ukrainci-rizko-skorotili-spozivanna-rosijskogo-kontentu-opituvanna-rejtinga/> (дата звернення: 17.12.2024).

7. Українці, які досі споживають рос контент, як вас це не бісить [ред]? Reddit.com. URL: https://www.reddit.com/r/Ukraine_UA/comments/17744d1/українці_які_досі_споживають_рос_контент_як_вас/?utm_source=share&utm_medium=web3x&utm_name=web3xcss&utm_term=1&utm_content=share_button (дата звернення: 17.12.2024).

8. Українці, які споживають російський контент, заплатили Росії 5 мільйонів доларів. 24 Канал. URL: https://show.24tv.ua/ukrayintsi-spozhyvayut-rosiyskiy-kontent-skilki-dali-zarobiti_n2479032 (дата звернення: 16.12.2024).

9. Butyrina M., Temchenko L. Телеграм як середовище просування російських дезінформаційних наративів: канали, методи, фрейми. *Communications and Communicative Technologies*. 2023. № 23. С. 69–77. URL: <https://doi.org/10.15421/292311> (дата звернення: 06.12.2024).

10. Gazeta.ua. 7% українців дивляться російський контент на YouTube, серед них – діти. Gazeta.ua. URL: https://gazeta.ua/articles/edu-and-science/_7-ukrayinciv-divlyatsya-rosijskij-kontent-na-youtube-sered-nih-diti/1181115 (дата звернення: 16.12.2024).

11. Gazeta.ua. Майже 80% росіян вірять у «нацистів», яких «підтримує» українська влада. Gazeta.ua. URL: https://m.gazeta.ua/articles/world-life/_majzhe-80-rosiyan-viryat-u-nacistiv-yakih-pidtrimuye-ukrayinska-vlada/1083342 (дата звернення: 07.12.2024).

References

1. Herasymchuk O. Ukraintsi prodovzhuiut spozhyvaty rosiiske: shcho v trendakh?. Radio TREK. URL: https://radiotrek.rv.ua/news/ukrayinci-prodovzhuyut-spozhyvati-rosiyske-shcho-v-trendah_315845.html (data zvernennia: 16.12.2024).

2. Zazymko O. V. Osoblyvosti formuvannia indyvidualnoho dosvidu yunakiv. Dosvid osobystosti: teoriia i praktyka : Zb. materialiv IKh Mizhnar. naukovoprakt. konf., m. Nizhyn, 27–28 liut. 2020 r. Nizhyn, 2020. S. 73–78. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/722725/1/za1.pdf> (data zvernennia: 04.12.2024).

3. Kalakura Ya. Ukraina v tini stereotypiv rosiiskoi istoriohrafii pro “odvichnykh vorohiv Rosii”: istoriia i suchasnist. Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii istorychna. 2016. S. 387–401. URL: <https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/387-400Kalakura-RM.pdf> (data zvernennia: 07.12.2024).

4. Leus V. Demonizatsiia voroha, viina – tse myr ta inshi pryntsypy. Rozibraly, yak pratsiuie rosiiska propahanda. MC.today, Media for Creators. URL: <https://mc.today/najbilshij-vorog-propagandi-intelektuali-os-osnovni-printsipi-zayakimi-pratsuyut-propagandisti/> (data zvernennia: 06.12.2024).

5. Petrushok Yu. Propahanda yak metod informatsiinoi viiny Rosiiskoi Federatsii proty Ukrainy. Pryrodnychi ta humanitarni nauky. aktualni pytannia : Materialy Mizhnar. student. naukovotekhn. konf., m. Ternopil, 26–27 kvit. 2018 r. Ternopil, 2018. S. 183–184. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/161263156.pdf> (data zvernennia: 07.12.2024).

6. Ukraintsi rizko skorotyly spozhyvannia rosiiskoho kontentu – opytuvannia «Reitynhu». SuspilneUA. URL: <https://suspilne.media/culture/274536-ukrainci-rizko-skorotili-spozivanna-rosijskogo-kontentu-opituvanna-rejtinga/>

7. Ukraintsi, yaki dosi spozhyvaiut ros kontent, yak vas tse ne bisyt {red}?. Reddit.com. URL: https://www.reddit.com/r/Ukraine_UA/comments/17744d1/українці_які_досі_споживають_рос_контент_як_вас/?utm_source=share&utm_medium=web3x&utm_name=web3xcss&utm_term=1&utm_content=share_button

8. Ukraintsi, yaki spozhyvaiut rosiiskiy kontent, zaplatyly Rosii 5 milioniv dolariv. 24 Kanal. URL: https://show.24tv.ua/ukrayintsi-spozhyvayut-rosiyskiy-kontent-skilki-dali-zarobiti_n2479032 (data zvernennia: 16.12.2024).

9. Butyrina M., Temchenko L. Telehram yak seredovyshe prosuvannia rosiiskykh dezinformatsiinykh naratyviv: kanaly, metody, freimy. *Communications and Communicative Technologies*. 2023. № 23. S. 69–77. URL: <https://doi.org/10.15421/292311> (data zvernennia: 06.12.2024).

10. Gazeta.ua. 7% ukraintsiv dyvliatsia rosiiskiy kontent na YouTube, sered nykh - dity. Gazeta.ua. URL: https://gazeta.ua/articles/edu-and-science/_7-ukrayinciv-divlyatsya-rosijskij-kontent-na-youtube-sered-nih-diti/1181115 (data zvernennia: 16.12.2024).

11. Gazeta.ua. Maizhe 80% rosiian viriat u «natsystiv», yakykh «pidtrymuie» ukrainska vlada. Gazeta.ua. URL: https://m.gazeta.ua/articles/world-life/_majzhe-80-rosiyan-viryat-u-nacistiv-yakih-pidtrimuye-ukrayinska-vlada/1083342 (data zvernennia: 07.12.2024).

THE IMPACT OF RUSSIAN-LANGUAGE CONTENT ON THE CULTURAL ORIENTATIONS OF UKRAINIAN YOUTH

Balatsko Sofiia – Head of socio-cultural projects of the NGO «Center for Social Development and Initiatives»

Sverdliuk Dmytro – Chairman of the Board of the NGO «Center for Social Development and Initiatives», Kyiv

The article examines the impact of Russian-language content on shaping the cultural orientations of Ukrainian youth during the information war and globalization. Special attention is given to analyzing changes in young people's

consumption habits following the full-scale invasion of Ukraine by Russia. The study highlights how Russian media content influences the perception of cultural values, national identity, and social attitudes among youth, who constitute the most active group of digital media users. The research methodology is based on sociological surveys, content analysis, and correlation analysis of data. The collected data indicate a significant decline in the popularity of Russian content among youth, driven by patriotic sentiments, increased trust in Ukrainian sources of information, and heightened critical awareness of propaganda. The study's findings emphasize the necessity of promoting Ukrainian cultural products, enhancing media literacy, and creating attractive alternatives to Russian content. Particular attention is given to recommendations for educational institutions and cultural organizations aimed at supporting information security and fostering a nationally oriented digital environment.

Key words: Russian-language content, Ukrainian youth, cultural orientations, media literacy, information security, sociocultural impact.

UDC: 316.7:004.738.5(477)

THE IMPACT OF RUSSIAN-LANGUAGE CONTENT ON THE CULTURAL ORIENTATIONS OF UKRAINIAN YOUTH

Balatsko Sofiia – Head of socio-cultural projects of the NGO
«Center for Social Development and Initiatives»

Sverdliuk Dmytro – Chairman of the Board of the NGO
«Center for Social Development and Initiatives», Kyiv

The aim of this research. The aim of this research is to investigate the impact of Russian-language content on the cultural orientations of Ukrainian youth in the context of the ongoing information warfare and globalization. It seeks to analyze changes in media consumption habits and their influence on cultural values, national identity, and social attitudes among young audiences, while also proposing strategies to mitigate the negative effects of foreign propaganda.

The results of the study. The study revealed a substantial decrease in the consumption of Russian-language content among Ukrainian youth after the full-scale invasion of Ukraine. This decline is attributed to heightened patriotic sentiments, increased trust in Ukrainian information sources, and growing critical awareness of propaganda. The findings underscore the need for promoting Ukrainian cultural products and fostering media literacy to build resilience against manipulative content.

The novelty of this study. The novelty of this study lies in its comprehensive exploration of the sociocultural implications of media consumption in a war-affected context. By addressing the intersection of national identity, media literacy, and cultural resilience, the research provides new insights into how youth can be influenced and empowered within a digital media landscape dominated by foreign narratives.

The research methodology. The research employs a mixed-methods approach, combining sociological surveys, content analysis, and correlation analysis to examine the preferences and behaviors of Ukrainian youth regarding media consumption. This methodology ensures a robust and multi-dimensional understanding of the factors influencing cultural orientations and information security.

The practical significance of this study. The practical significance of this study lies in its potential to inform policymakers, educators, and cultural organizations about effective strategies for combating the influence of manipulative media content. The recommendations include developing media literacy programs, supporting the creation of high-quality Ukrainian cultural products, and fostering a national digital ecosystem that strengthens cultural identity and information security.

Key words: Russian-language content, Ukrainian youth, cultural orientations, media literacy, information security, sociocultural impact.

Надійшла до редакції 25.11.2024 р.

УДК 7.091:39(477.86):78[008:159.923.2(=161.2)

ЕТНОФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ПРИКАРПАТТЯ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Василь Озорович – аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0009-0003-8692-1977>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.900>
vasyl.ozorovych.22@pnu.edu.ua

Ольга Фабрика-Процька – доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, Україна,
професор кафедри музики Інституту музичного і художнього мистецтва
Пряшівського університету в Пряшеві (Словаччина)
<http://orcid.org/0000-0001-5188-1491>;
olga.fabryka-protska@pnu.edu.ua
olga.fabrykaprotska@unipo.sk

Комплексно представлено панораму етнофестивалів Івано-Франківської області з огляду збереження культурної ідентичності у контексті духовно-мистецької культури України. Зазначено, що протягом останніх десятиліть на території Івано-Франківській області розвиток етнофестивального руху набирає обертів, щоразу вдосконалюючись в організаційній, професійній та комерційній сферах. Розглянуто найбільш популярні етнофестивалі, серед яких – «Гуцульський міжнародний фестиваль», «Родослав», «Писанка», «Коломийка», «Коляда на Майзлях», «Різдво в Карпатах», «Карпатська Дримба» та ін. Доведено, що етнофестивальний рух, незважаючи на складні реалії сьогодення, сприяє збереженню та популяризації традиційної народної культури, виховуючи нове покоління українців на засадах національних традицій.

Ключові слова: етнофестиваль, Прикарпаття, Гуцульщина, культурна ідентичність, традиції, фольклор, ремесла.

Актуальність дослідження теми. Незважаючи на складні для України реалії сьогодення, питання вивчення та збереження духовної та матеріальної спадщини країни завжди було і залишається актуальним. Досліджуючи Карпатський регіон, варто констатувати, що він є унікальним, адже синтезує в собі етнофестивальний рух із туристичною інфраструктурою. Відвідувачами таких дійств найчастіше стають місцеві мешканці та гості міста, які приїжджають на відпочинок у гори, що сприяє розвитку нового напрямку етнофестивального, етнографічного туризму, який нині активно розвивається в Українських Карпатах. Враховуючи соціокультурні, політичні, економічні чинники, протягом трьох десятиріч в Україні динаміка розвитку проведення фестивального руху часто змінювалась. У зв'язку з цим, актуальність дослідження визначається вагомістю духовної та матеріальної культури Прикарпаття, бажанням пізнавати власну історію з огляду її естетичного, морально-виховного, світоглядного потенціалу, а також як способу відродження та популяризації національної культурної ідентичності українців. Окремі аспекти розвитку фольклорних фестивалів України висвітлені у працях багатьох науковців. Однак, узагальнюючого комплексного дослідження динаміки розвитку етнофестивалів Прикарпаття останніх десятиліть на сьогодні немає, що й зумовило актуальність теми нашої розвідки.

Мета статті полягає у комплексному висвітленні *етнофестивального руху* Прикарпаття в аспекті збереження культурної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх десятиріч фестивальна тематика доволі часто висвітлюється мистецтвознавцями, серед яких В. Дутчак [12], С. Виткалов [3], С. Чернецька [42], Н. Главацька [4], О. Сичова [31], О. Фабрика-Процька [36, 37, 38, 39] та багатьох ін. У своїх напрацюваннях науковці розкривають різні аспекти культурного та соціального значення фестивального руху. Зокрема, проблематиці функціонування сучасних фольклорних фестивалів на західному пограниччі України в контексті міжкультурної комунікації присвячені окремі статті В. Дутчак.

У розвідці «Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора» С. Виткалов розкриває «<...>причини посилення інтересу до сфери культури в сучасних умовах, зокрема й до фестивальних заходів, що організуються на Рівненщині, виявляються їх культурний ефект, призначення і роль фестивального руху загалом у структурі культурно-дозвілєвої діяльності в сучасній Україні» [3]. Для повноти висвітлення матеріалу автор подає порівняльні характеристики фестивалів, організованих у різних регіонах країни тощо.

У дослідженні «Етнофестивальний розквіт кінця XX – початку XXI ст., як неодмінна складова фольклорного руху України» А. Фурдичко розглядає значення поняття «фестиваль». Розвідки С. Чернецької окреслюють сучасний стан розвитку фольклорно-фестивального руху, його поліфункційність тощо [42; 144-151]. Продовжуючи думку дослідниці, можна відзначити, що етнофестивалі репрезентують фольклорне багатство, духовно-матеріальні цінності народу. У розвідці «Фестиваль «Лемківська ватра» як важлива складова мистецької українсько-польської співпраці», що розкриває питання культур і народів на пограниччі, О. Фабрика-Процька констатує, що фестивальний рух об'єднує як засади традиційного – у презентації, відродженні, відтворенні глибинних сакрально-ментальних явищ етносу, так і видовищного – у притаманному власне фестивалю характері дійства. Така подія стає святом і для учасників, і для глядачів, які є безпосередніми співтворцями процесу розгортання фестивальних форм [39].

Виклад основного матеріалу. Розмаїття жанрів та проявів, неоднорідністю організаційних форм, функціональною різноплановістю, розвитком урбанізованого середовища, що об'єднує населення міст і сіл, масштабністю і відображенням інтеграційних процесів характеризується в наш час регіональна народна творчість українців [39; 146-147]. Однією з дієвих форм впливу на сучасний простір є започатковані і впроваджені в Україні протягом останніх трьох десятиліть етнофестивалі, які «...спроvokeвали своєрідний попит на традиційну субкультуру, створили простір для культурних стартапів, що дало можливість культурно-мистецьким інституціям та громадським об'єднанням, загальноосвітнім і мистецьким школам, а також дошкільним закладам безпосередньо увійти в поле впливу автентичної традиційної культури» [21; 126-134]. Такі імпрези сприяють обміну досвідом та

здобутками, є своєрідним феноменом, що розвиває та дає змогу зміцнити культурний простір та взаємозв'язок між регіонами, областями, спонукає до активної діяльності різних верств населення тощо.

Етнофестивалі мають у собі як аматорський, так і професійний або синтезований характер, жанрову типологію, різноманітні особливості. В процесі проведення фольклорних заходів відбуваються процеси т. зв. «взаємодії між представниками різних етносів, а саме: набуваються певні навички і знання про музичні традиції субетносів та етносів, їх сприйняття, розуміння. Фольклорно-етнографічні фестивалі, що охоплюють різні види народного мистецтва, часто пов'язані з культурно-туристичними завданнями певного регіону і становлять окремий напрям фестивального руху» [37; 262].

Протягом останніх десятиріч на території Західної України поширення набувають фестивалі під відкритим небом. Засоби масової інформації завжди оперативнo висвітлюють такі імпрези. Часто науковці підкреслюють приналежність фестивалю до явища свята. Погоджуємося з цією думкою. Важливою функцією фестивалів є комунікативність, адже в сучасних умовах організація та проведення фестивалів «компенсують недостатню активність проявів інших складових культурно-мистецького поля соціокультурного простору», – зазначає О. Сичова [31; 53]. С. Чернецька визначає типи фестивалів, зокрема: за сезонністю – зимові, літні, міжсезонні; за спеціалізованою організацією (програмою) фестивалю – етнокультурні (етнографічні, національних культур, фольклорні та ін.); мистецькі (естрадні, театральні, циркові та ін.); гастрономічні (винні, кавові, чаєві, пивні, медові, вареникові, бринзові, банушові, ріпові тощо); історичної реконструкції (рицарські турніри, теренові ігри, анімаційні ігри – «жива історія»); музичні (джазу, класичної музики, автентичної музики, хорових колективів тощо); професійні свята (вівчарів, ковалів, лісорубів, виноградарів, пасічників, рибалок, авіаторів, байкерів, кобзарів, лірників тощо) [43].

Мета фольклорних етнофестивалів – збереження, відродження та популяризація культурно-мистецької спадщини України. Серед функцій переважає навчально-виховна, де поряд із вокальними, інструментальними, тетральними, хореографічними платформами відбуваються майстер-класи, різноманітні виставки ужиткового мистецтва, ігрові змагання, читання віршованого слова, тематичні міні-вистави та конкурси. Усе це збагачує та розвиває мистецький потенціал як учасників, так і присутніх. Безперечно, все це орієнтується переважно на приватне фінансування, що підтверджує соціокультурну функцію фольклорного фестивалю як явища [41; 1003].

Науковці поділяють мистецькі, зокрема етнофестивалі на різні типи та ряд ознак (місце проведення, орієнтованість на певні види мистецтва, періодичність проведення, види фінансування, засновники, жанри, статус (міські, обласні, регіональні, всеукраїнські, міжнародні) та ін [31; 56]. Варто наголосити, що переважно малі й середні міста, зазвичай, визначають характер культурних і мистецьких процесів у регіонах сучасної України.

У палітрі фольклорно-етнографічних фестивалів Прикарпаття протягом десятиріч простежуються процеси взаємодії різнонаціональних і різноетнічних впливів. Івано-Франківська область популяризує чималу кількість фольклорних та етнографічних імпрез, що дає можливість побачити і відчути специфіку місцевого населення, їх духовної і матеріальної сфер життєдіяльності. Для проведення кожного фестивалю використовуються потенціал кожного селища, смт чи міста. Чимало місць мають статус курортних, а це додає особливої привабливості для гостей та усіх присутніх (Надвірнянський, Верховинський, Косівський, Коломийський та інші райони Івано-Франківщини).

Часто етнофестивалі в курортних місцях мають конкретно визначені етнічні орієнтири (гуцульський, лемківський, чи етнографічних груп Західної України та ін.) або з конкретними назвами – «Писанка», «Коломийка», «Родослав», «Коляда на Майзлях», «Черемош-фест», «Різдво в Карпатах», «Відгомін Бескидів», «Карпатська Дримба», «Гуцульський міжнародний фестиваль», Регіональний гуцульський фестиваль троїстих музик імені Василя Могура» та ін.

На Івано-Франківщині функціонує декілька типів етнофестивалів: загальнорегіональні, культурно-мистецькі та професійно-фахові. В переважній більшості регіональним етнофестивалем притаманний своєрідний комбінований вигляд, де поряд із виступами мистецьких колективів присутні можуть побачити ярмарки виробів різних народних ремесел.

Фестивалі є однією з особливих граней розвитку етнотуризму Івано-Франківської області. Етнофестивалі Прикарпаття беруть початок із кінця 1990-х р. та впродовж 30 років набрали чималої популярності серед населення. В переважній більшості вони відбуваються щорічно [9]. За висловом В. Федорака, етнофестивалі є одним із головних елементів етнотуризму в краї, оскільки дають змогу досягнути туристам місцеву автентичність. Започаткування і проведення фестивалів на території Галицької Гуцульщини, Івано-Франківської Бойківщини, Опілля та Покуття упродовж досліджуваного періоду різнилося і різнилося за часом, формою і змістом. Безумовно їх динаміка та особливості проведення залежала і залежить від туристичного потенціалу території, від розуміння тієї чи іншої громади власної етнографічної своєрідності та сприяння цьому з боку місцевої влади [40].

Переважає більшість етнофестивалів відкривається святковим парадом (видовищною ходою) представників адміністрації, гостей, учасників в автентичному вбранні під музичний акомпанемент та спів. Іноді у назвах локацій під час імпрези використовується місцевий діалект, відчутний міжкультурний вплив та ін.

Серед відомих на Прикарпатті є Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав», першу презентацію якого проведено 11–14 жовтня 2001 р. в Івано-Франківську завдяки сприянню обласної і міської влади та організаційно-творчої підтримки Міністерства культури і мистецтв України [22]. Мета заходу – відродження та збереження традицій і обрядів, що побутували в гуцулів, бойків, лемків, покутян, опілян, буковинців, подолян, поліщуків, слобожанців, кубанських козаків. Серед головних завдань етнографічного фестивалю «Родослав» – виявлення спільних джерел виникнення і розвитку звичаїв, сприяння успішному втіленню в життя народної творчості та популяризації її шляхом ознайомлення з художніми колективами, окремими виконавцями та майстрами декоративно-ужиткового мистецтва [10; 16]. Варто зазначити, що VI Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав» присвячений 100-річчю Соборності України. Серед організаторів фестивалю – навчально-методичний центр культури і туризму Прикарпаття які запросили взяти участь народні колективи та майстрів народної творчості із Запоріжжя, Харькова, Краматорська, Закарпаття, а також Словаччини, Польщі, Румунії. Варто зазначити, що акцент на популяризації українських різдвяних традицій та посилення інтересу молоді до української коляди відображено у багатьох культурно-мистецьких заходах Івано-Франківська, зокрема («Розколяда», Парад новорічних вертепів, конкурс Маланок «Від Василя до Василя», святкове дійство «Хай святиться Йорданська водиця») на Вічевому майдані міста.

Щороку яскраві виступи церковних та кафедральних хорів, аматорських хорових колективів із метою відновлення, збереження і популяризація колядок, щедрівок та розвитку духовного вокально-хорового мистецтва загалом можна вповні почути і побачити в рамках Міжнародного різдвяного фестивалю «Коляда на Майзлях» в будові церкви Христа Царя при монастирі о. Василян УГКЦ, що традиційно щороку з успіхом проходить в Івано-Франківську. С. Онищук назвала «Коляду на Майзлях» справжньою різдвяною візиткою Прикарпаття: «... Метою цього фестивалю є відродження багатогранної духовної спадщини нашого краю під час Різдва Христового, відновлення, збереження та поширення різдвяних традицій, коляд, щедрівок; розвиток духовного вокально-хорового мистецтва. Фестиваль сприяє співпраці та укріпленні зв'язків між різними християнськими спільнотами в Україні та поза її межами. Серед учасників Різдяного дійства є мистецькі колективи Івано-Франківська та області, з Донецької, Запорізької, Харківської, Волинської областей, а також із Латвії, Литви, Польщі» [23]. Хорові колективи Румунії, Нідерландів, Колумбії виступили в онлайн-режимі. Цей захід відбувається щороку у храмі, адже коляда є своєрідною молитвою до Ісуса Христа.

6 – 8 травня 2016 року в Івано-Франківському краєзнавчому музеї пройшов показ низки фотовиставок країн-учасниць заходу у рамках проведення Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір» («Carpathian SPACE»), заснований Національною оперетою України за сприяння Міністерства культури України та підтримки Івано-Франківської обласної державної адміністрації.

У серпні 2018 р. на території Парку культури і відпочинку ім. Т. Шевченка відбувся Фестиваль культур Global Village – Міжнародний фестиваль представлення культур різних країн світу Департаментом молодіжної політики та спорту [18]. Також традиційні ремесла (різьбярство по дереву, ткацтво, різноманітні види вишивки, писанкарство, ковальство, гончарство, лозоплетіння, твори художнього мистецтва, ліжникарство), а також святковий концерт за участю мистецьких колективів міста та районів можна побачити в Івано-Франківську під час проведення Фестивалю народного прикладного мистецтва «Карпатський вернісаж».

У грудні 1989 р. у с. Корнич Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. з ініціативи місцевого районного відділу культури започатковано фестиваль «Коломийка», який, зокрема 22 липня 2012 р. проходив у с. Королівка Коломийського р-ну. Саме XIII Міжнародний фольклорно-етнографічний фестиваль «Коломийка» налічував майже 40 колективів із Прикарпаття, Буковини, Львівщини, Закарпаття, а також Польщі та Румунії [40].

Туристична інфраструктура м. Яремче також славиться регіональними етнофестивалами, зокрема, починаючи з 1990 р. тут щорічно проводять фестиваль колядок та щедрівок «Різдвяні передзвони», гаївок «Великодні передзвони», регіональний фестиваль «Полонинська ватра», Різдвяної автентичної коляди «Христос родився, Славте!», «Гуцульське весілля» [40].

Багатоманітні та колоритні етнофестивали й на території Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. («Бойківська ватра», «Кличе зелена неділя» та ін.

Окремі культурно-мистецькі фестивалі проводяться на Калушині, а саме фольклорно-етнографічне свята «Співочий гай» за участю художніх колективів та окремих виконавців. Слід зазначити, що найбільше етнофестивалів загально регіонального рівня відбувається на Галицькій Гуцульщині. Культовою подією називають науковці Міжнародне гуцульське дійство – фольклорно-етнографічний фестиваль, що проводять щорічно в одному з міст Гуцульщини. Незмінною умовою заходу залишається використання гуцульського автенту, говірки й атрибутики [40].

Оригінальний фестиваль «Писанка», метою якого є популяризація писанки як національного символу Великоднього християнського дійства, заснований 2004 р. місцевою радою у м. Коломия. Проведення цієї імпрези відбувається традиційно після Великодніх свят на центральній площі біля Музею писанкового розпису. Під час проведення свята організовують виставки-продаж, святкові концерти та ін. [34].

Від 27–28 вересня 1991 р. у смт. Верховина Івано-Франківської обл. бере свій відлік Міжнародний Гуцульський фестиваль. Серед учасників були мистецькі колективи з Польщі, Румунії, Німеччини, Великобританії, США та інших країн. Другий і Третій форуми проводилися, відповідно, у Вижниці на Чернівецькій та Рахові – на Закарпатті, а Четвертий Гуцульський фестиваль проходив знову у смт Верховина 7–9 жовтня 1994 р. Паралельно з фестивалем відбувся з'їзд Всеукраїнського об'єднаного товариства «Гуцульщина» та обласні змагання під назвою «Гуцульські ігри», приурочені відкриттю у селищі новозбудованого стадіону [40]. На святковій сцені свою майстерність демонстрували гуцульські самодіяльні колективи, зокрема: «Гуцулія» з м. Коломиї, ансамблі з с. Віпче Верховинського району Івано-Франківської області, «Черемшина» із м. Вашківцеь Вижницького району Чернівецької області, фольклорний ансамбль санаторію «Перлина Прикарпаття» м. Трускавця Львівської області та ряд інших [5; 1–2].

22–24 вересня 2000 р. фольклорно-етнографічне свято «Коломийка» відбулось у рамках Х Міжнародного гуцульського фестивалю, якому передувала зіркова естафета фестивального вогню шляхами Буковинської, Галицької і Закарпатської Гуцульщини. Понад 200 фольклорних колективів гуцульського краю, багатьох областей України та інших країн задіяно у дійстві [16; 2]. Тоді ж проведено міжнародну конференцію «Музика Галичини», конкурс дитячих колективів художньої самодіяльності, а на Воскресінецькій горі, поблизу м. Коломия, діяв туристичний табір «Гуцулія молода». Справжньою родзинкою дійства стало гуцульське традиційне весілля [28; 33].

Міжнародний XI гуцульський фестиваль організовано у Верховині, а XII – відбувся 6–8 вересня 2002 р. у Косові Івано-Франківської обл. Наступні XIII, XIV і XV гуцульські фестивалі приймали учасників та гостей у Вижниці, Путилі Чернівецької і Рахові Закарпатської областей [28; 42–49].

Популярними, особливо серед молоді, є етнічно-музичні фестивалі, серед яких виділяється щорічний Міжнародний фестиваль етнічної музики і лендарту «Шешори», започаткований 2003 р. в однойменному селі Шешори Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Відомими у смт Верховина є регіональні Фестиваль-конкурс гуцульських танців ім. Я. Чуперчука і В. Шинкарука та Фестиваль-конкурс гуцульської музики ім. В. Грималюка (Могура). Фестиваль «Коломийка 2006» відбувся в рамках XVI Міжнародного гуцульського фестивалю 26–27 серпня 2006 р. у смт Печеніжині Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. на поляні місцевого парку. Цікавою та неповторною була програма імпрези. Присутні мали можливість бачити на сцені гуцульські музичні та хореографічні колективи, інсценізацію автентичних народних обрядів, наповнені давніми коломийками і народними танцями [27]. Також у м. Коломия 25 серпня відбувся круглий краєзнавчий стіл «Коломийська Гуцульщина», на якому виголошені фольклорні, етнографічні, діалектологічні, мистецтвознавчі повідомлення. XVII, XVIII, XIX, XX і XXI міжнародні форуми гуцулів проведені в Яремчі, Вижниці, Косові, Верховині і Путилі [40].

У містечку Косів 2002 році вперше проведено етнофестиваль «Різдво в Карпатах», а починаючи з 2006 року щорічно у с. Прокурава колоритно проходить етнофестиваль «Зелені свята на Гуцульщині».

Популярним на Прикарпатті є фестиваль «Писанка», який у 2007 р. налічував 450 мистецьких аматорських колективів, 70 майстрів народної творчості та 50 писанкарів і отримав статус обласного [8; 1–2], а в 2011 р. цей захід отримав статус Всеукраїнського фольклорного фестивалю.

При Музеї етнографії на території Національного заповідника «Давній Галич», починаючи з 2011 р., щороку проводиться етнофестиваль «Галицька брама». Організатори мистецького дійства – Управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації, Галицька районна держадміністрація та Музей народної архітектури і побуту Прикарпаття Національного заповідника «Давній Галич». Мета – популяризація, збереження та розвиток культури, традицій, ремесел і фольклорно-етнографічної творчості Івано-Франківщини. Свої традиції на ньому представляють чотири етнографічних регіони Прикарпаття: Опілля, Бойківщина, Гуцульщина і Покуття. У програмі фестивалю – показ звітів про роботу музейних закладів області, міні-виставки своїх експозицій. «Обов'язковою складовою фестивальної програми є виступи фольклорних колективів з Гуцульщини,

Бойківщини, Опілля і Покуття. Кожен музей демонструє окремий рекламний стенд з презентаційною інформацією і рекламною продукцією, флаєрами, сувенірами, буклетами та ін.» Таким чином, варто погодитись із думкою Н. Главацької, що «...саме цей етнофестиваль в Івано-Франківську поєднає у собі декілька типів форумів і виявляється як фестиваль-показ традицій народу у його локальному історико-етнографічному зрізі; фестиваль історичної реконструкції, що демонструє автентичні звичаї народу (галицькі великодні обряди) і фестиваль-презентація сучасної трансформації етнотрадиції [4]. Прикарпаття є справжнім центром й професійно-фахових етнофестивалів.

7 серпня 2021 року відбувся регіональний фольклорно-етнографічний фестиваль «Татарівська ватра» (с. Татарів), а 28 серпня цього ж року у селище Грабів етнографічно-гастрономічний фестиваль «Ситий Бойко». З метою відродження, поширення, популяризації української культури, національних традицій, звичаїв і обрядів різдвяно-новорічного циклу, туристичного потенціалу на Івано-Франківщині є щорічно обласний відкритий фестиваль народної творчості «Різдво в Карпатах», «Татарівська ватра» (с.Татарів).

Висновки. Отже, фестивальна міжкультурна комунікація вирішує чимало завдань духовного, морально-естетичного, ціннісного, гуманістичного характеру. Окрім спілкування, позитивних емоцій, тут відбувається взаємний обмін культурною інформацією, що сприяє взаємоповазі та взаєморозумінню між народами. Протягом історичних епох етнографічні регіони України, зокрема Західної її частини, становили невичерпне джерело автентики. Чи не найбільше зацікавлення науковців, зокрема – істориків, фольклористів, етнографів завжди вабить народна-інструментальна, танцювальна та пісенна культура краю, багатство народних промыслів, традицій, звичаїв, мовних діалектів тощо. Традиційний фольклор, музичний інструментарій, народна пісенна та танцювальна культура, будучи носієм духовної культури українців всупереч згасанню, намагається зберегти до сьогодні стилеутворююче, прикладне та сучасні форми функціонування. Таким чином, етнофестивалі сприяють діалогу між регіонами та країнами, демонструючи національні й етнокультурні здобутки, вони стають проявом нових відносин зі слухачем, який нерідко залучається до дійства, що відбувається [38; 213]. Безперечно, організація та проведення етнофестивалів на Івано-Франківщині дає можливість зрозуміти та глибше пізнати місцеві традиції, ремесла, інструментальну, пісенну та танцювальну культуру місцевого етнографічного колориту.

Перспектива подальших досліджень теми. Окрім фольклорно-етнографічних імпрез, набувають розвитку фестивалі *етнографічні* (Міжнародний гуцульський фестиваль, «Родослав», «Галицька брама», «Покутське Яблуко»), а також *мистецькі* (Міжнародний мистецький фестиваль країн Карпатського регіону «Карпатський простір»), *музичні* (Міжнародний фестиваль духових та естрадно-духових оркестрів «Сурми гір», Обласний фестиваль оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни», Міжнародний фестиваль карильйонного і дзвонового мистецтва «Дзвони Ясної гори єднають усіх»), *декоративно-прикладні* (Фестиваль автентичного одягу і традицій «Лудине», Фестиваль народної творчості «Вільха», Фестиваль-конкурс «Мальований дзбаник», а також виставка-ярмарок робіт народних майстрів «Прикарпатський вернісаж», Вернісаж гуцульських ліжників «Барвограй», Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва «Свято ковалів») *етнічно-кулінарні* («Станіславська мармуляда», «Гуцульська бриндзя», Свято бойківського меду і ремесел), *театральні* (міжнародний фестиваль актуального мистецтва «Porto Franko», «Гоголь-фест», Всеукраїнський театральний фестиваль «Коломийські представлення») *туристично-краєзнавчі* («Сальви лицарській звитязі») багато та інших, які варто розглянути у наступних розвідках.

Однак, на жаль, складні, часто трагічні обставини сьогодення в Україні (пандемія, АТО, війна з російським агресором призупинили проведення окремих мистецьких фестивалів не лише на території Прикарпаття, а по країні загалом.

Список використаної літератури:

1. Бучко Ж. Народні звичаї та традиції населення українських Карпат у контексті фестивального туризму. URL : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiCwqyd9d_3AhUGGewKHTLcCS0QFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Farcher.chnu.edu.ua%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F3203%2Fbuchko_tezu.doc%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&usq=AOvVaw2vo1x-8zMLqr3XkDn5eK5P
2. Верховина вітає всіх учасників і гостей гуцульського фестивалю [перший фестиваль гуцульського фольклору]. *Верховинські вісті*. 1991. 27 вересня. № 78. С. 1–3.
3. Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. *Культура України*. Серія: Культурологія, 2016. Вип. 52. С. 182–190. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura52/22.pdf. Виткалов С. В. Вища гуманітарна освіта і просторі регіональних культурних практик: історико-прикладний вимір: монографія. Publishing House of RSEC, Poznań, Poland Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024. 887 с.
4. Главацька Н. Етнофестивалі на території українських скансенів: культурно-просвітницький аспект. URL: <https://www.pyrohiv.com/activities/etnofestivali-na-teritorii-ukrainskikh-skanseniv-kulturno-prosvitnitskiy-aspekt.html>

5. Горян Д. Знову фестиваль у Верховині [про IV Гуцульський фестиваль]. *Верховинські вісті*. 1994. 8 жовт., С. 1–2.
6. Грабовецький М. Хай пісня лине без упину: про незвичайний пісенний конкурс у гуцулів URL : <https://versii.if.ua/novunu/hay-pisnya-line-bez-upinu-pro-nezvichayniy-pisennyi-konkurs-u-gutsuliv>.
7. Гришина К. Дитячий фестиваль «Орелі» зібрав сотні учасників з усієї України. *День*. Київ, 2010. № 88. С. 1-3.
8. Грушевська М. Фестиваль «Писанка – 2007» [про проведення Першого обласного фестивалю «Писанка – 2007» у м. Коломиї]. *Коломийський вісник*. 2007. 18 трав. С. 1–2.
9. Гуцульщина від першого до двадцятого фестивалю. *Український журнал всегуцульської єдності і відродження* (спец. випуск). *Верховина*, 2012. Ч. 65. 64 с.
10. Довідник учасника фестивалю [II Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав», що відбувся 21–22 верес. 2001 р. в Івано-Франківську]. Івано-Франківськ, 2001. 76 с.
11. Другий міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав» URL: www.karpaty.com.ua/rizne/...rodoslav/info.htm.
12. Дугчак В. Сучасні фольклорні фестивалі на західному пограниччі України в контексті міжкультурної комунікації. На pograniczach o stosunkach spoleczenych i kulturowych / redakcia naukova: R. Lipelt. Sanok: Panstwowa Wyzsza Szkola Zawodowa im.Jana Grodka w Sanoku, 2018. С.161-172.
13. Дьячкова О. Фестивальні палімпсести. *Критик*, 2001. № 10 (48). URL: www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina.
14. Івано-Франківська область. Lyubosvit. URL : <https://lyubosvit.com.ua/ua/region/ivano-frankovskaya-obl/>
15. Івано-Франківщина фестивальна. URL : <https://www.if.gov.ua/storage/app/sites/24/uploaded-files/ivano-frankivshchina-festivalna-t.pdf>.
16. Кірашук Д. Україна починається з Криворівні [про літературно-мистецьке свято «Криворівня – 2000»] *Верховинські вісті*. 2000. 29 вересня. № 40. С. 2.
17. Котилася фестивальна писаночка [про організацію Всеукраїнського фестивалю «Писанка – 2013» у м. Коломиї]. *Вільний голос*. 2013. 16 трав. С. 1, 3.
18. Культурно-мистецькі заходи. Перелік фестивальних та спортивних заходів на 2018 рік. URL: <https://mvk.if.ua/events/46582>
19. Кучина Н. Фестиваль як феномен. *Культура України*. Вип. 65. 2019, С.57-68. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/d36b/e0263d35ee29813ca05f4f57d6bb34c5823a.pdf>
20. Лапчук О. О. Етнофестивалі як засіб формування національної парадигми міської культури (на прикладі фестивалів Луцька). *Young scientist*. №11(38), November, 2016. С. 271-274.
21. Левчук Я. Традиційна українська дитяча субкультура Кодимщини в просторі етнофестивалю. *Культурологічна думка*, 2019. № 15. С.126-134. URL : https://www.google.com/url?sa=t&rc=t&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjUq4jktub3AhVUuKQKHdpwBAkQFnoECA8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.culturology.academy%2Fwp-content%2Fuploads%2F2FKD15_Levchuk.pdf&usq=AOvVaw1kR91EHBom-d7jPSoikTpr
22. Міжнародний етнографічно-фольклорний фестиваль «Родослав» пройде в Івано-Франківську. URL : <http://paralleli.if.ua/news/20986.html>.
23. Онишук С. Коляда на Майзлях» – це справжня різдвяна візитівка Прикарпаття. Go.ua Офіційні сайти України. URL : <https://www.if.gov.ua/news/svitlana-onishchuk-kolyada-na-majzlyah-ce-spravzhnya-rizdviana-vizitivka-prikarpatya>.
24. Отта О. У Коломиї відбувся фольклорний фестиваль «Писанка» [про проведення VIII Всеукраїнського фольклорного фестивалю «Писанка» у м. Коломиї]. *Коломийські вісті*. 2015. 30 квіт. Ч. 7 (240). С. 1.
25. Палумбо де Віво І. Теоретичні аспекти висвітлення культури Гуцульщини в творах образотворчого мистецтва. Поняття «Гуцульського феномену». URL : <https://nz.lviv.ua/archiv/2014-6/44.pdf>
26. Перше десятиріччя Гуцульщини [про з'їзд Всеукраїнського об'єднання товариства «Гуцульщина» у Верховині]. *Верховинські вісті*. 2000. 29 вересня. № 40. С. 2, 6.
27. План заходів на Івано-Франківщині. URL : <http://rtic.if.ua/objects/r4/1160.html>.
28. Плахта В. Гуцульщина від першого до двадцятого фестивалю. 2012. 63 с.
29. Розпорядження облдержадміністрації від 27.12.2021 року № 935 «Про культурно-мистецькі заходи в області у 2022 році» URL: www.if.gov.ua/?q=print&id=140.
30. Самошина А. Фестивальний рух: куди прямуємо? «День поспілкувався з музикантами-учасниками «Країни мрій». А. Самошина. - 2010. 9 липня. Режим доступу. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/festivalniy-ruh-kudi-pryamuemo>
31. Сичова О. В. Мистецькі фестивалі в соціокультурному просторі малих і середніх міст сучасної України: дис... канд. миств.: 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. 160 с.
32. Соколівський М. «Свято хліба» з патріотичним спрямуванням. URL : <http://www.galychna.if.ua/>
33. Топорницька М. Суспільно-географічні перспективи розвитку та урізноманітнення системи фестивального туризму у Карпатському регіоні. *Вісник Львів. ун-ту. Серія географічна*. 2013. Вип. 43. Ч. 1. С. 281–287.
34. У Коломиї заборонили проводити фестиваль «Писанка». УКРІНФОРМ. 30.04.2021. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3238583-u-kolomii-zaboronili-provoditi-festival-pisanka.html>.

35. У серпні на Прикарпатті відтримить 12 фестивалів 27.07.2021. URL: <https://kurs.if.ua/culture/u-serpni-na-prykarpati-vlashtovuyut-12-festyvaliv/>
36. Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація: монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ: Супрун В.П., 2020. 496 с., 24 іл.
37. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (XX-XXI ст.): монографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. 328 с.
38. Фабрика-Процька О. Специфіка презентацій народного музичного мистецтва на фольклорних фестивалях українського західного пограниччя. *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1 (145). С.208-213. URL : <https://nz.lviv.ua>
39. Фабрика-Процька О. Фестиваль «Лемківська ватра» як важлива складова мистець українсько-польської співпраці. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (151). С. 200-206. URL : <https://nz.lviv.ua>
40. Федорак В. Історико-культурні засади становлення і розвитку етнотуризму в Україні 1991–2014 рр. (на матеріалах Івано-Франківської області): дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 /ДВНЗ «Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника», Івано-Франківськ, 2016. 281 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Fedorak_Volodymyr/Istoryko-kulturni_zasady_stanovlennia_i_rozvytku_etnoturyzmu_v_Ukraini_1991-2014_rr_na_materialakh_I.pdf?PHPSESSID=mj9vgb374e3hqgeb7l22fvosb7
41. Фурдичко А. Етнофестивальний розквіт кінця XX – початку XXI ст. як неодмінна складова фольклорного руху України. *Народознавчі зошити*. № 4 (142), 2018. С. 1000–1008. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-4/24.pdf>
42. Чернецька С. Сучасний український фольклорно-фестивальний рух: роль і місце громадських організацій у його формуванні. *Міленіум*. Вип. 35. Київ: 2010. С. 144-151.
43. Чернецька С. Ю. Фольклорні фестивалі в системі сучасних засобів поширення етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини. *Вісник ХДАК*. 2011. С. 155-164. URL: <http://kukhsac.in.ua/kultura35/18.pdf>

References

1. Buchko J. Folk customs and traditions of the population of the Ukrainian Carpathians in the context of festival tourism. URL : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiCwqyd9d_3AhUGGewKHTLcCS0QFnoECAoQAAQ&url=https%3A%2F%2Farcher.chnu.edu.ua%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F3203%2Fbuchko_tezu.doc%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw2vo1x-8zMLqr3XkDn5eK5P
2. Verkhovyna welcomes all participants and guests of the Hutsul festival [the first festival of Hutsul folklore].
3. Festival movement as a cultural phenomenon of our time: analysis of the regional vector. *Culture of Ukraine. Series: Culturology*, 2016. Issue 52. С. 182-190. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura52/22.pdf
4. Hlavatska N. Ethnofestivals on the territory of Ukrainian skansens: cultural and educational aspect. URL: <https://www.pyrohiv.com/activities/etnofestivali-na-teritorii-ukrainskikh-skanseniv-kulturno-prosvitnitskiy-aspekt.html>
5. Horyan D. Festival in Verkhovyna again [about the IV Hutsul festival]. *Verkhovyna news*. 1994. October 8. С. 1-2.
6. Hrabovetskyi M. Let the song flow without ceasing: about an unusual song contest among Hutsuls URL: <https://versii.if.ua/novunu/hay-pisnya-line-bez-upinu-pro-nezvichayniy-pisenniy-konkurs-u-gutsuliv>
7. Hryshyna K. Children's festival “Eagles” gathered hundreds of participants from all over Ukraine. *Day*. Kyiv, 2010. № 88. С. 1-3.
8. Hrushevska M. Festival «Pysanka – 2007» [about the First Regional Festival «Pysanka – 2007» in Kolomyia]. *Kolomyia bulletin*. 2007. May 18. С. 1-2.
9. Hutsulshchyna from the first to the twentieth festival. *Ukrainian Journal of All-Hutsul Unity and Revival* (special issue). Verkhovyna, 2012. Issue 65. 64 с.
10. Handbook of the Festival Participant [Second International Folklore Festival of Ethnographic Regions of Ukraine “Rodoslav”, held on September 21-22, 2001 in Ivano-Frankivsk]. Ivano-Frankivsk, 2001. 76 с.
11. Second International Folklore Festival of Ethnographic Regions of Ukraine “Rodoslav” URL: www.karpaty.com.ua/rizne/...rodoslav/info.htm.
12. Dutchak V. Modern folklore festivals on the western border of Ukraine in the context of intercultural communication.
13. Dyachkova O. Festival palimpsests / *Critic*, 2001. № 10 (48). URL: www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina.
14. Ivano-Frankivsk festival. *Lyubosvit*. URL : <https://lyubosvit.com.ua/ua/region/ivano-frankovskaya-obl/>
15. Ivano-Frankivsk festival. URL : <https://www.if.gov.ua/storage/app/sites/24/uploaded-files/ivano-frankivshchina-festivalna-t.pdf>.
16. Kirashchuk D. Ukraine begins with Kryvorivnia [about the literary and artistic festival «Kryvorivnia – 2000»] *Verkhovyna visti*. 2000. September 29. № 40. С. 2.
17. Festival pysanka rolled [about the organization of the All-Ukrainian Festival “Pysanka - 2013” in Kolomyia]. *Free voice*. 2013. May 16. С. 1, 3.
18. Cultural and artistic events. List of festivals and sporting events for 2018. URL: <https://mvk.if.ua/events/46582>.
19. Kuchyna N. Festival as a phenomenon. *Culture of Ukraine*. Issue 65. 2019, С.57-68. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/d36b/e0263d35ee29813ca05f4f57d6bb34c5823a.pdf>

20. Lapchuk O. Ethnofestivals as a means of forming the national paradigm of urban culture (on the example of Lutsk festivals). *Young scientist*. №11(38), November, 2016. C. 271-274.
21. Levchuk Y. Traditional Ukrainian children's subculture of Kodym region in the space of ethnofestival. *Kulturolohična dumka*, 2019. № 15. C.126-134. URL: https://www.google.com/url?sa=t&rc=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjUq4jktub3AhVUuKQKHdpwBAkQFnoECA8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.culturology.academy%2Fwp-content%2Fuploads%2FKD15_Levchuk.pdf&usg=AOvVaw1kR91EHBom-d7jPSoikITp
22. Onyshchuk S. «Carol on the Maisly» is a real Christmas business card of Prykarpattia. Go.ya Official websites of Ukraine. URL: if.gov.ua/news/svitlana-onishchuk-kolyada-na-majzlyah-ce-spravzhnya-rizdvyana-vizitivka-prikarpattia.
23. Otto O. Folklore festival «Pysanka» took place in Kolomyia [about the VIII All-Ukrainian folklore festival «Pysanka» in Kolomyia]. *Kolomyiski visti*. 2015. April 30. Number 7 (240). C. 1.
24. Palumbo de Vivo I. Theoretical aspects of the coverage of Hutsul culture in works of fine art. The concept of «Hutsul phenomenon».
25. The first decade of Hutsulshchyna [about the congress of the All-Ukrainian Association of the Hutsulshchyna Society in Verkhovyna]. *Verkhovyna visti*. 2000. September 29. № 40. C. 2, 6.
26. Action plan for Ivano-Frankivsk region. The first decade of Hutsulshchyna [about the congress of the All-Ukrainian Association of the Hutsulshchyna Society in Verkhovyna]. *Verkhovyna visti*. 2000. September 29. № 40. C. 2, 6.
27. Action plan for Ivano-Frankivsk region. URL : <http://rtic.if.ua/objects/r4/1160.html>.
28. Plakhta V. Hutsulshchyna from the first to the twentieth festival. 2012. 63 c.
29. Order of the Regional State Administration of 27.12.2001 № 935 “On cultural and artistic events in the region in 2002”. URL: www.if.gov.ua/?q=print&id=140
30. Samoshyna A. Festival movement: where are we heading? «Day talked to musicians participating in the ‘Kraina Mriy’». 2010. July 9. Access mode. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/festivalniy-ruh-kudi-pryamuemo>
31. Sycheva O. V. Art festivals in the socio-cultural space of small and medium-sized cities of modern Ukraine: Ph. ... Cand. of Arts: 26.00.01 / National Academy of Culture and Arts. Kyiv, 2015. 160 c.
32. Sokolivsky M. “Feast of Bread” with a patriotic orientation. URL : <http://www.galychyna.if.ua/>
33. Topornytska M. Socio-geographical perspectives of development and diversification of the festival tourism system in the Carpathian region. *Bulletin of Lviv University. Geographical series*. 2013. Issue 43. PART 1. PP. 281-287.
34. Kolomyia banned from holding Pysanka festival. UKRINFORM. 30.04.2021. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3238583-u-kolomii-zaboronili-provoditi-festival-pisanka.html>.
35. In August, 12 festivals will take place in Prykarpattia 27.07.2021
36. Fabryka-Prottska O. Folk music culture of Lemkos and Rusyns of the Carpathian region: tradition, transformation, identification: a monograph. SHEI “V. Stefanyk Precarpathian National University”. Ivano-Frankivsk: Suprun V.P., 2020. 496 p., 24 illus.
37. Fabryka-Prottska O. Song culture of Lemkos of Ukraine (XX-XXI centuries): a monograph. Ivano-Frankivsk: Nova Zorya, 2013. 328 c.
38. Fabryka-Prottska O. Specificity of presentations of folk music art at folklore festivals of the Ukrainian western borderland. *Ethnographic notebooks*. Lviv, 2019. № 1 (145). C.208-213. URL : <https://nz.lviv.ua>
39. Fabryka-Prottska O. Lemkivska Vatra Festival as an important component of Ukrainian-Polish artistic cooperation. *Ethnographic notebooks*. Lviv, 2020. № 1 (151). C. 200-206. URL : <https://nz.lviv.ua>
40. Fedorak V. Historical and cultural foundations of the formation and development of ethnotourism in Ukraine in 1991-2014 (based on the materials of Ivano-Frankivsk region). Candidate of Historical Sciences: 07.00.01 / SHEI «V. Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2016. 281 c. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Fedorak_Volodymyr/Istorykokulturni_zasady_stanovlennia_i_rozvytku_etnoturyzmu_v_Ukraini_19912014_rr_na_materialakh_I.pdf?PHPSESSID=mj9vgb374e3hqgeb7122fvosb7
41. Furdychko A. Ethnofestival flourishing of the late XX - early XXI centuries as an integral part of the folklore movement of Ukraine. *Ethnographic notebooks*. № 4 (142), 2018. C. 1000-1008. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-4/24.pdf>
42. Folklore festivals in the system of modern means of disseminating ethnographic information and popularizing cultural and artistic heritage. HDAK.2011 P. 155-164. URL: <http://ku-khsac.in.ua/kultura35/18.pdf>

ETHNO-FESTIVAL MOVEMENT OF PRYKARPATTIA IN THE CONTEXT OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY

Ozorovych Vasyl – PhD student D. student at the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Fabryka-Prottska Olga – Professor, Doktor of Stady of Art,
Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
Educational and Research Institute of Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
Faculty of Philosophy, Institute of Music and Art,
Department of Music, Prešov University in Prešov (Slovak Republic)

The article comprehensively presents a panorama of ethnic festivals in Ivano-Frankivsk region with a view to preserving cultural identity in the context of spiritual and artistic culture of Ukraine. It is noted that over the past decades, the

development of the ethno-festival movement in Ivano-Frankivsk region has been gaining momentum, improving each time in the organizational, professional and commercial spheres. The vast majority of such performances take place in the open air. It is emphasized that the impetus for holding art events at the local level was the international ethnofestival «Rodoslav», which launched the revival of the traditional authenticity of the ethnographic regions of Ivano-Frankivsk region and the creation of new performances, etc. The most popular ethnofestivals are briefly reviewed, including the Hutsul International Festival, «Rodoslav», «Pysanka», «Kolomyika», «Kolyada na Maislyakh», «Rizdvo v Karpatach», «Karpatska Drumba», «Carpathian SPACE», Global Village Festival of Cultures, Vasyl Mohur Regional Hutsul Festival and many others. It is proved that the ethno-festival movement, despite the difficult realities of today in Ukraine, contributes to the preservation and popularization of traditional folk culture, educating a new generation of Ukrainians on the basis of national traditions. In addition to communication and positive emotions, the festival movement carries a mutual exchange of cultural information that promotes mutual respect and understanding between peoples. Throughout history, the ethnographic regions of Ukraine, in particular its western part, have been an inexhaustible source of authenticity. In addition to communication and positive emotions, the festival movement carries a mutual exchange of cultural information that promotes mutual respect and understanding between peoples. Throughout history, the ethnographic regions of Ukraine, in particular its western part, have been an inexhaustible source of authenticity.

Key words: ethnofestival, Prykarpattia, Hutsul region, cultural identity, traditions, folklore, crafts.

Надійшла до редакції 26.11.2024 р.

УДК: 007 : 316.775

ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПРОСТІР, ГЕТЕРОСЕКСУАЛЬНІСТЬ І ЕМОЦІЙНА ЕКОНОМІКА В РЕАЛІТІ-ШОУ «ХОЛОСТЯК» ТА «ХОЛОСТЯЧКА»

Решетнік Григорій – старший викладач кафедри тележурналістики,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0009-0002-9547-5828>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.901>
grishareshetnik@gmail.com

Стаття присвячена культурологічному аналізу зв'язку перформативності, гендеру та засад емоційної економіки в рамках реаліті-шоу «Холостяк» та «Холостячка». Вперше розглянуто саме з позиції культурологічного підходу контекст функціонування та експлуатації любовного наративу, згідно з яким створюється та функціонує реаліті-шоу «Холостяк» і «Холостячка». Підкреслюється, що особливістю реаліті-шоу та франшизи «Холостяк» та «Холостячка» є створення перформативного простору, регульованого любовним наративом, завдання якого полягає у тому, щоб, по-перше, емоційно збуджувати та мотивувати конкурсантів брати участь у цьому шоу, по-друге, підтримувати та підігрівати в глядацької аудиторії увагу до цього проєкту, і, по-третє, ринково детермінувати численні візуалізації та інтеракції, що продиктовано форматом й цілями проєкту.

Ключові слова: реаліті-шоу, «Холостяк», «Холостячка», любовний наратив, емоційна економіка, гендер, гетеросексуальність, перформативний простір.

Постановка проблеми. Міфології навколо любові та романтики тривалий час структурували наше розуміння інтимності та зв'язку. Кохання, мабуть, одна з перших усвідомлених емоцій; воно позиціонується як те, що об'єднує сім'ю, що є причиною народження. Зокрема романтичне кохання розглядається як чинник творення сімей, причина продовження роду та шлюбу. З часом любов, як емоція, змістилася у фантастичну сферу, де вона є причиною самої нашої появи. Це приємно думати, що ми народжені через любов. Кохання має статус як емоції, так і структури. Один із сучасних підходів у рамках культуральних студій, якого дотримуюсь і я, трактує любов як продукт соціальних і культурних систем влади та гегемонії, що детермінує наші стосунки. Останнє – це те, що мене найбільше цікавить: як саме любов стала засобом структурування та регулювання стосунків, нерозривно пов'язаних із сексуальністю та соціальним становищем. Чи можливо врятувати кохання від тенет влади, в які воно потрапило?

Наративи про кохання та романтику, поширені в усьому світі, вже давно базуються на гетеросексуальності. У наш час можна спостерігати як семантика, пов'язана з гетеросексуальним коханням, постійно транслюється на наших теле-екранах, відображаючи норми та структури повсякденності. Жодна форма медіа не намагалася відобразити повсякденність так як реаліті-шоу. І в цьому ключі, дейтинг-шоу «Холостяк» і «Холостячка» – це сучасна ітерація того, що робилося віками: розповіді історій кохання. От лише потрібно розуміти, що доволі легко впасти в залежність від безглуздості шоу як форми реальності, яке за своєю суттю має на меті передати сучасну історію кохання.

Історії, створені продюсерами, відповідають ширшому розумінню романтики і любовних наративів, які існували та розвивалися з часом. Так, Е. Брукс аналізує багато історичних творів про зміну уявлень про кохання і романтику з часом, звертаючи увагу на ліричну французьку провансальську поезію кінця XI ст., коли мандрівники-чоловіки неаристократичного походження співали вірші про кохання

жінкам із вищого класу. Це поклало початок новому баченню романтичного кохання як чогось, що робить людей шляхетними, а не чогось небезпечного чи надзвичайного, що не пов'язане зі шлюбом. До цього моменту шлюб розглядався як суто економічна домовленість, але у XVIII і XIX ст. буржуа почали включати романтичне кохання у своє розуміння ідеального шлюбу. Дослідниця описує нову структуру шлюбу як «стрижень, що зв'язує ширші питання класу, мобільності та грошей з питаннями інтимності та індивідуалізму» [5; 19]. Спроба пов'язати це нове розуміння кохання зі шлюбом і класом, перетворило гендер на ще один стовп структурування ритуалів сватання та шлюбу.

Прошарки класу, статі та раси в історії кохання та романтичних наративів указують на кілька цікавих аспектів, які проступають через «Холостяка». За своєю суттю реаліті-шоу про залицяння та вибір партнерки й перетворення романтики на цікаву тему. Якщо ви вирішите стати учасницею шоу «Холостяк», це означає, що чоловік, за якого відбувається змагання, не лише прийнятний для широкої громадськості, але й є баченням ідеального партнера у публічному просторі. У рамках цього реаліті-шоу учасники інтегрують своє романтичне життя у норми та цінності публічності через ті ролі, які їм відведені. Відносини між публічним й приватним у реальному телебаченні завжди присутні, а моменти, зняті на камеру, мають збудити цікавість у аудиторії. На тлі зазначеного актуалізується питання взаємозв'язку перформативності, гендеру та засад емоційної економіки в рамках дейтинг-шоу «Холостяк», що потребує культурологічного осмислення.

Огляд останніх публікацій. Останнім часом реаліті-шоу як жанроформи та феномену аудіовізуальної культури дослідники приділяють усе більше уваги. До слова, можна згадати прізвища таких авторів, які зверталися до аналізу цієї теми: С. Андерсон, М. Андреєвича, А. Брунс, Н. Фентон, Дж. Гартлі, Г. Тернера, Дж. Дові, С. Райс, Дж. Вільц та ін. Їхні роботи залишаються не перекладеними і тому україномовні дослідники не мають до них доступу для вивчення та аналізу. Серед останніх зарубіжних досліджень реаліті-шоу та культурних візій аспекту його творення, які продовжують з'являтися, варто відзначити цікаве дослідження Р. Деллер про культуроформуючу роль реаліті-телебачення в епоху соціальних медіа [7], аналіз С. Даса, П. Саркара та С. М. Альфаріда Хуссейна сприйняття реаліті-шоу крізь призму поглядів глядачів і фахівців індустрії розваг [6], історико-культурологічну розвідку Н. Огочукву [12] та ін. Реаліті-шоу є однією з «технологій та культурних форм», що продається у багатьох країнах світу та транслює в локальному вимірі наративи й цінності транснаціональної телекультури [11]. Так, Б. Сен [13] на прикладі відомого реаліті-шоу Big Brother (Bigg Boss) намагається розкрити складні взаємовідносини між силами глобалізації, національними та локальними культурними утвореннями й «диктатом комерційних розваг». Під час аналізу істотних ознак форматного телебачення він доходить висновку, що спосіб його конструювання як економічного та естетичного об'єкта передбачає інтенцію до глобального, притаманну культурному імперіалізму. Реаліті-шоу втілює глобальну форму і, таким чином, функціонує як свого роду «Bigg Boss», який диктує сучасні способи осмисленої поведінки. М. Кавка та Б. Вебер у своїй статті «Вступ: транснаціональні гендерні культури та реаліті-телебачення» пишуть, що реаліті-шоу пояснюють, регулюють і маніпулюють соціальними сценаріями, за якими ми живемо, а транснаціональний підхід до реаліті-телебачення забезпечує багатий контекст для дослідження міжнародної мінливості гендерних культур [10]. Перші роботи українських авторів, присвячені проблематиці реаліті-шоу, почали з'являтися лише на початку 2000-х рр. Вони вирізнялися плутаниною з поняттєвим апаратом (жанр, формат тощо), застарілістю класифікацій і методів пізнання, а також хибували на неточність. Із 2015-2016-х рр. почали з'являтися розвідки на системній основі, в яких акцентувалась увага на різних аспектах реаліті-шоу (О. Васіна, О. Грабарчук, Д. Дзюба, А. Ковбасенко та ін.). Окремо необхідно згадати цикл статей і захист дисертації В. Жуковим [1-3], в яких молодий дослідник обґрунтовує культурологічне визначення поняття реаліті-шоу як жанроформи, визначає засадничі риси реаліті-шоу, їх гібридну та дисипативну природу, виявляє особливості структури оповідності та художніх засобів виразності реаліті-шоу в контексті аудіовізуальної культури початку XXI ст. тощо.

Мета статті – культурологічний аналіз взаємозв'язку перформативності, гендеру та засад емоційної економіки в рамках дейтинг-шоу «Холостяк».

Виклад дослідницького матеріалу. Незважаючи на всі блискучі вечірні сукні, троянди та тости, «Холостяк» та «Холостячка» – це переважно емоції. Як те, що має стосунок до жанру «справжнього кохання», ці дейтинг-шоу глядачам пропонують історію кохання, яка включає більше злетів і падінь, більше розривів, більше сліз, проте яка завжди закінчується щасливо. Оскільки автентичність жанру реаліті-шоу багатьма критиками часто ставиться під сумнів, його учасники доволі часто апелюють до щирості власних намірів й автентичності інших часників, постійно запитуючи один одного, чи вони на цьому шоу заради слави чи справжнього кохання. Враховуючи справжнє кохання і заручини як винагороду, за яку потрібно боротися 10 тижнів, ставки як ніколи є високими. Тим більше, що контекст подібного шоу вимагає певної емоційної відданості та усвідомлення серйозності ризиків. Дружба, яка

розвивається між конкурсантами, відбувається через інвестиції в холостяка та процвітає як спосіб розвитку їхніх індивідуальних стосунків. Чимало сцен спілкування конкурсанток демонструють те, як вони говорять про холостяка, чи хочуть віч-на-віч, відчують себе «валідними» чи недооціненими залежно від того, кого він обирає для побачень, обговорюють наміри інших щодо холостяка. Оскільки любов тут позиціонується як причина участі та результат «перемоги» в шоу, саме тому глядачеві неможливо точно визначити моменти появи справжніх почуттів. Мета шоу – не переконати в тому, що кохання існує, а натомість надати глядачеві всі складові та «інгредієнти» для кохання. Починаючи зі створення самого середовища та вкладення в об'єкти як символи, інтеракції, які ми бачимо як глядачі, репрезентують усі емоції, що виникають під час процесу кохання та романтики. Так, М. Кавка пояснює, як шоу прагне відобразити «більш видимі та візуалізовані почуття обумовленої любові: агонію рішення, кого відкинути, гнів і біль через те, що тебе (публічно) відкинули, ревності, спричинені полігамним контекстом, і радість щасливого вибору (яким би тимчасовим він не був)» [9; 109].

Ця дистинкція є важливою. Якщо аналізувати логіку побудови дейтинг-шоу «Холостяк», стане зрозуміло, що любов є тією рушійною силою, яка мотивує учасників чи учасниць взяти участь у цьому проєкті та штовхає їх вперед у процесі. Ми можемо сприймати учасників проєкту, які заявляють, що вони «закохуються в цього чоловіка», не трактуючи ці слова як на доказ присутності справжнього кохання. Присутність любові, скоріше, є доказом цього афективного поширення любові, умовного середовища та людей, потрібних для виникнення любові. Це не зменшує автентичності чи чесності емоцій, що відбуваються. І справа тут не в тому, щоб відповісти на питання, які емоції «справжні», а які – «штучні». Створення відповідного середовища для любові не слід розглядати як спосіб породження фальшивої любові, а радше як привід замислитися над самим механізмом перетворення цього середовища на інструмент монетизації любові та емоцій. Зрештою, розставлені таким чином акценти, породжують чимало інших питань: як можна почуття любові викликати цілеспрямовано відповідно до цілей та завдань проєкту? це узгоджується з розумінням любові як спонтанного та не-спровокованого стану? або ж це просто показує, як легко подібні емоції ринково детермінуються, або ж самі створюють ринок?

Під час спілкування та побачень із холостяком відкритість позиціонується як ключовий компонент процесу, а побачення часто відбуваються шаблонно, де учасниці, зазвичай, розкривають якісь серйозні аспекти зі свого минулого, щоб підкреслити те, ким вони є або як вони взаємодіють у стосунках. Незважаючи на темпоральний контекст цих зізнань у минулих травмах, аналізуючи способи взаємодії учасниць із холостяком та між собою, можна виявити ключову роль мотивації у цьому. Замість того, щоб припускати, що ці емоційні ситуації просто нав'язуються учаснику, що виступає як «розмовна голова» для продюсерів, щоб проштовхнути історію, краще вжитися до аналізу реаліті-шоу як жанру, формату та форми перформативності. Ось, що з цього приводу зазначає М. Кавка: «Самі учасники охоплені емоціями, які їх просили висловити на екрані, так ніби ця любов/гнів/ревності протікають крізь них, а не виходять від них самих, ніби локалізація цих емоцій є зовнішнім й поза їхнім агентством, а не складовою їх внутрішнього ества. Шоу про справжнє кохання, таким чином, може розповісти нам дещо про... вплив перформативних просторів на емоції, якими, вважається, володіє людина» [9; 123].

Аналізуючи емоційні прояви конкурсантів, неможливо відокремити вплив індустрії від дій учасника, проте можна осмислити мотивацію усіх учасників шоу. Йдеться про розкриття, як мотивації головних суб'єктів індустрії, щоб викликати певну емоцію в потрібний момент, так і мотивації учасника виконати цю емоцію, коли його (її) спровокували. Середовище «Холостяка», як і будь-якого реаліті-шоу, влаштоване з наміром закрити емоційну дистанцію. Учасники ізольовані від зовнішнього світу. Зрештою під час шоу заборонено користуватися мобільними телефонами, телевізором або спілкуватися з близькими. Не маючи нічого, крім вільного часу між запланованими датами, єдиною точкою уваги конкурсантів є холостяк. Ізольоване та контрольоване середовище дозволяє наростати емоційну інтенсивність, оскільки структура шоу створює нові форми емоційного досвіду та вираження.

Разом із тим, мотиви конкурсантів пояснюються не лише емоціями, але й привабливістю участі у мікроекономіці, яка перетворюється на матеріальний капітал, створений шоу. Я не думаю, що привабливість пошуку кохання та участі в цій економіці суперечить одне одному. Погоджуюсь із Л. Гренгем у тому, що вся привабливість шоу полягає в цьому перетині. Інтенсивність шоу, таким чином, існує в шарах емоційного виступу, завжди непростому переході між тим, що є автентичним, і тим, що виробляється, інвестиціях у любов і відчутних перевагах, які вона дає, усе це породжено загальним стресом конкуренції та можливого приниження [8; 59].

Емоційний перформанс вбудований в шоу як ключову частину телевізійної драми. З аудиторією та постановочною групою, що покладається на емоційні піднесення та спади для розваги, конкурсантів постійно запитують про їхні почуття, як вони прогресують, про що вони думають та чого вони бояться. Така постійна вербалізація емоцій, а також вербалізація очікування розвитку

емоцій сприяє емоційному розвитку самих учасників. Вербалізація емоцій, генерує почуття, яке одночасно породжується і підтверджується любовними розмовами, жестами та позами. Межа між емоційним виконанням і емоційною подією зникає.

Аналізуючи дейтинг-шоу «Холостяк», у центрі якого кохання, необхідно розуміти, з одного боку, значно ширший культурний контекст концепту любові, а з іншого боку, ту концепцію любові, відповідно до якої створюється і функціонує франшиза. Ці дві версії любові взаємодіють і перетинаються, але можуть не бути абсолютно однаковими. Запропонований мною аналіз любові ґрунтується на гетеросексуальності як фундаментальний аспект конституювання любові в системах есенціалізованого гендеру. С. Ахмед досліджує наступні форми любові: ідентифікацію та ідеалізацію, тобто любов як буття/я та любов як наявність об'єкта/іншого. Власне, ось як вона пояснює зв'язок між гетеросексуальністю та ідеалізацією: «Отже, ідеалізація улюбленого об'єкта може дозволити суб'єкту бути самим собою в тому чи через те, що він має. Суб'єкт наближає ідеал через те, що він вважає своїм улюбленим об'єктом. Я хочу припустити, що ідеалізація також може працювати як ідеал, зближення, що об'єднує. Тому не дивно, що гетеросексуальне кохання може бути структуроване навколо схожості та подібності, попри злиття гетеросексуальності з відмінностями. Зрештою, гетеро-сексуальність сама по собі може бути зв'язком між обома» [4; 128].

Хоча холостяк або холостячка «має владу» (буквально лише владу дарувати троянди, оскільки по факту безсилі та обмежені вимогами формату), вона все ж є об'єктом кохання, а не суб'єктом. Якщо відштовхнутися від вищезазначеного пояснення, то воно близьке до фрейдівського розуміння жіночого досвіду кохання, що фетишизує власну об'єктність жінки та усуває її з позиції активного суб'єкта. При цьому, не слід забувати, що, приміром, у «Холостячці» її об'єктивність й бажаність вбудовані в формат дейтинг-шоу. Це відбувається як через прецедент, який створила гетеросексуальність, зумовлена як концепцією шоу, так і через монетизацію цієї бажаності. Аналіз С. Ахмед ідеалізації можна використати для розуміння того, як емоція, вбудовані афективному просторі, тісно пов'язані з генеруванням капіталу. Функціонування цього ринку відбувається як у макро- масштабі (представлення шоу на споживчому ринку), так і в мікро масштабі взаємних інвестицій учасника та холостячки в емоційну економіку з кінцевою метою отримання матеріальних переваг шлюбу та гетеросексуальної пари.

Реаліті-шоу зосереджено на чоловічому бажанні холостячки та змаганні за її любов. Холостячка формується як багатограний ідеал із жінок, яких обирають на цю роль. Її презентують як ідеальну партнерку для самих заavidних холостяків країни, а її здатність бути ідеалом і справжньою людиною приваблює як глядачів, так і учасників конкурсу. Завдяки концепції ідеалізації С. Ахмед, привабливість холостячки є проєкцією ідеалу кохання, презентованого форматом дейтинг-шоу. Це розглядається як швидкий шлях до одруження та заміжжя. Якщо те, що я люблю, підтверджується мільйонами спостерігачів, які вболівають за мене, то зобов'язує мене до певної моделі поведінки. А коли підтвердження любові об'єктом заплутано або призупинено, суб'єкт починає мати сумніви щодо себе.

Структура «Холостячки» як змагання добре працює в рамках окресленої концепції любові С. Ахмед, створюючи драму навколо ревнощів, від яких прямо залежить сюжетна та смислова напруга у франшизі, оскільки структура шоу розміщує людей у полігамних стосунках, які вони мають розуміти як будь-які інші моногамні стосунки. Завдяки своєму формату ігрового шоу «Холостячка» може включати ненормативні стилі стосунків, не розриваючи повністю завісу гетеросексуальності. Це відмінний від поліаморних стосунків формат, коли чимало холостячок демонструють закоханість не однією, а кількома людьми. Так, формат групових побачень, побачень тет-а-тет і церемоній троянд за участю всієї групи дає простір для розчарування, ревнощів і публічного неприйняття. Ревнощі часто виникають через очікування інтимних стосунків з іншими чоловіками, а іноді навіть через те, що вони бачать їх на побаченні з вікон готелю. Взаємність почуттів є постійною темою розмови впродовж усього шоу, оскільки під час інтерв'ю кандидати висловлюють свою думку стосовно ставлення до них героїні, і свої очікування чи страхи на рахунок отримання троянди.

Ця динаміка найбільш яскраво проявляється в 11 сезоні американської «Холостячки» за участю Кейтлін Брістоу. Відносини Кейтлін із Шоном Бутом починаються на самому початку, коли Шон отримує троянду першого враження. Впродовж усього сезону можна помітити, стосунки Шона і Кейтлін розвиваються, вони спокійно і комфортно взаємодіють між собою. Шон бореться зі швидкістю, з якою розвиваються його почуття, постійно заявляючи, що він боїться «ослабити пильність» і «Я ніколи не закохуюсь у когось так швидко». Це проявилось через його розчарування та невпевненість щодо відносин Кейтлін з іншими, які сягають своєї кульмінації кілька разів упродовж сезону. Одна відбувається на груповому побаченні, коли спочатку глядачам демонструють ідилічну взаємодію Кейтлін і Шон, де він показує їй фотографії своєї родини, а відразу після цього показують іншого учасника, Джареда, який отримує троянду для групового побачення. Шон явно засмучений тим, що не отримав троянду. Потім він

залишає решту чоловіків й зав'язує розмову зі своїм продюсером, крокує розчарований, стискаючи напій, поки говорить. Він заявляє: «Я довіряю тобі більше, ніж будь-кому тут, адже ти єдина людина, з якою я можу розмовляти про будь-що... Чоловік із чоловіком, хлопець із хлопцем, друг із другом, ти кажеш мені, що вона воліла б Джаредда замість мене? Це маячня, це абсолютна маячня» [8].

Глядацьке сприйняття Шона, який розмовляє з продюсером, ускладнене через балки та скляний ліфт. На деяких кадрах важко чітко розгледіти Шона, на інших можна вгледіти переважно продюсера, але звук чіткий, тому чути, що він говорить. У кадрі створюється відчуття, що ми бачимо щось таке, чого не повинні бачити, наприклад, Шон, сидячи у кріслі для інтерв'ю, каже, що він справді відчуває. Його розмова з продюсером у цю мить – це не стільки розбите серце, скільки благання, а більше вияв розчарування. Ця ситуація зумовлена різким зниженням рівня їхньої взаємодії через розчарування від неотриманої троянди, яка в даному випадку є своєрідним обміном власності або претензії. Якщо ж розглянути цю взаємодію через погляд С. Ахмед на ідеалізацію, то самовідчуття Шона змінюється через те, що він не отримує троянди, з місця, де він бачив свій зв'язок із Кейтлін особливим, до решти чоловіків без троянди. Справа не в тому, що Шон був «знищений», не отримавши цю групову трояндочку, а скоріше його очікування, що він «займе високе місце» серед інших чоловіків, не виправдалося. Напруження конкуренції разом із сплутаністю того, що він називає справжнім почуттям кохання, створює форму емоцій у стосунках, які навряд чи існують поза структурою «Холостячки».

Висновки. Отже, культурологічний аналіз таких вагомих складових реаліті-шоу «Холостяк» і «Холостячка» як перформативний простір, гетеросексуальність й любовний наворот, що пов'язаний з певним емоційним піднесенням і станом, дозволив вийти на ширший контекст розгляду цієї жанроформи аудіовізуальної культури загалом і даної франшизи зокрема. Це уможливило погляд на емоційні переживання, як на частину культуральних студій, макро- та мікроекономіки. Позиціонування шлюбу як мети для учасників шоу орієнтує цю форму побудови стосунків на ідеальну гетеросексуальну пару. Франшиза, орієнтована на заробляння грошей, спирається на емоційний обмін для створення драми та сюжетних ліній. Зрештою, концепція «Холостяка» та «Холостячки» спирається на гетеросексуальність як на привабливий проєкт, а продюсери шоу піднімають головного героя до гіперідеалізованого й бажаного статусу, позицінуючи усіх конкурсантів як претендентів на його кохання. Ця конкуренція здебільшого стосується отримання усіх можливих матеріальних благ від досягнення ідеальної гетеросексуальності, як і самих стосунків. Холостячка або холостяк стають захисником успішних пар, пропонуючи переваги, які виходять за межі буденних переваг сексуального конформізму. Це виводить стосунки на абсолютно новий ринок, пропонуючи славу, матеріальний капітал та новий досвід побачень, який перевищує можливі варіанти в «реальному» світі. Матеріальний успіх на ринку стає невід'ємним від емоційного успіху та зміцнення відносин і саме з цієї точки зору дана тематика, як і сама франшиза, потребують подальшого поглибленого вивчення, де ключовими концептами постають емоційна перформативність, гетеросексуальність й есенціалізація гендеру.

Список використаної літератури

1. Жуков В. В. Культурні наслідки впливу «реаліті-шоу» на масову свідомість: формотворчий аспект». *Colloquium Journal*, 2020. № 6 (58). Ч. 6. С. 12–21.
2. Жуков В. В. Популярні реаліті-шоу в сучасній медіатизованій комунікативній культурі України: соціокультурний аспект. *Питання культурології*. 2022. Вип. 40. С. 166–175.
3. Жуков В. В. Тренди уніфікації та оригінальності реаліті-шоу в культурному просторі України. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 60–64.
4. Ahmed S. *The Cultural Politics of Emotion*. Second edition. Edinburgh University Press. 2014. 265 p.
5. Brooks A. *Genealogies of Emotions, Intimacies, and Desire: Theories of Changes in Emotional Regimes from Medieval Society to Late Modernity*. 1 edition. New York: Routledge. 2016. 164 p.
6. Das S., Sarkar P., Alfarid Hussain S. M. Perception Analysis of TV Reality Shows: Perspective of Viewers' and Entertainment Industry Professionals. *International Journal of Media, Journalism and Mass Communications*. 2021. Vol. 7 (2). P. 22–31.
7. Deller R. A. Reality Television in an Age of Social Media. In *Reality Television: The Television Phenomenon That Changed the World (Society Now)*. Emerald Publishing Limited, Leeds, 2019. P. 141–175.
8. Grenham L. *An Investment in Love: The Heterosexual Economies of Emotion and Romance in The Bachelorette*. Swarthmore College. Dept. of Sociology & Anthropology, 2019. URL: <https://scholarship.tricolib.brynmarw.edu/server/api/core/bitstreams/c33b9f9d-d534-4649-b1cd-c0ccecb5b946/content> (date of publication: 10.12.2024).
9. Kavka M. *Reality Television, Affect and Intimacy: Reality Matters*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England; New York : Palgrave Macmillan. 2008. 191 p.
10. Kavka M., Weber B. Introduction: Transnational gender cultures and reality TV. *European Journal of Cultural Studies*. 2017. № 20 (1). P. 3–9.
11. Mikos L. Transnational Television Culture. In: Shimpach, S. (ed.) *The Routledge Companion to Global Television*. New York and London : Routledge, 2020. P. 74–83.

12. Ogochukwu C. N. The Multifaceted World of Reality TV. *Journal of Humanities, Arts and Social Science*. 2023. № 7 (10). P. 2126–2132.
13. Sen B. Big Brother, Bigg Boss: Reality Television as Global Form. In *Channeling Cultures: Television Studies from India*; Biswarup Sen (ed.), Abhijit Roy (ed.). Oxford University Press, 2014. P. 201–225.

References

1. Zhukov V. V. Popular reality shows in the modern mediated communicative culture of Ukraine: socio-cultural aspect. *Issues of cultural studies*. 2022. Vol. 40. P. 166–175.
2. Zhukov V. V. Trends of unification and originality of reality shows in the cultural space of Ukraine. *Culture of Ukraine*. 2022. Vol. 78. P. 60–64.
3. Zhukov V. V. Cultural consequences of the influence of reality shows on the mass consciousness: the formative aspect: formative aspect. *Colloquium Journal*. 2020. № 6 (58). P. 12–21.
4. Ahmed S. *The Cultural Politics of Emotion*. Second edition. Edinburgh University Press. 2014. 265 p.
5. Brooks A. *Genealogies of Emotions, Intimacies, and Desire: Theories of Changes in Emotional Regimes from Medieval Society to Late Modernity*. 1 edition. New York : Routledge. 2016. 164 p.
6. Das S., Sarkar P., Alfarid Hussain S. M. Perception Analysis of TV Reality Shows: Perspective of Viewers' and Entertainment Industry Professionals. *International Journal of Media, Journalism and Mass Communications*. 2021. Vol. 7 (2). P. 22–31.
7. Deller R. A. Reality Television in an Age of Social Media. In *Reality Television: The Television Phenomenon That Changed the World (Society Now)*. Emerald Publishing Limited, Leeds, 2019. P. 141–175.
8. Grenham L. *An Investment in Love: The Heterosexual Economies of Emotion and Romance in The Bachelorette*. Swarthmore College. Dept. of Sociology & Anthropology, 2019. URL: <https://scholarship.tricolib.brynmaur.edu/server/api/core/bitstreams/c33b9f9d-d534-4649-b1cd-c0cceb5b946/content> (date of publication: 10.12.2024).
9. Kavka M. *Reality Television, Affect and Intimacy: Reality Matters*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England; New York : Palgrave Macmillan. 2008. 191 p.
10. Kavka M., Weber B. Introduction: Transnational gender cultures and reality TV. *European Journal of Cultural Studies*. 2017. № 20 (1). P. 3–9.
11. Mikos L. Transnational Television Culture. In: Shimpach, S. (ed.) *The Routledge Companion to Global Television*. New York and London : Routledge, 2020. P. 74–83.
12. Ogochukwu C. N. The Multifaceted World of Reality TV. *Journal of Humanities, Arts and Social Science*. 2023. № 7 (10). P. 2126–2132.
13. Sen B. Big Brother, Bigg Boss: Reality Television as Global Form. In *Channeling Cultures: Television Studies from India*; Biswarup Sen (ed.), Abhijit Roy (ed.). Oxford University Press, 2014. P. 201–225.

UDC 007 : 316.775

PERFORMATIVE SPACE, HETEROSEXUALITY AND EMOTIONAL ECONOMY IN THE REALITY SHOWS «THE BACHELOR» AND «THE BACHELORETTE»

Reshetnyk Hryhoriy – senior lecturer of the Department of Television Journalism,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is a culturological analysis of performativity, gender, and the foundations of the emotional economy interconnection in the frame of reality show «The Bachelor» and «The Bachelorette».

Methodology of the research is based on applying culturological approach and structural analysis which in interconnection help to reveal and characterize connections between very important components of reality show «The Bachelor» as gender aspects, performative space and emotional reactions of participants.

Research results. In the article is underlined that the peculiarity of reality show and franchise «The Bachelor» and «The Bachelorette» is creating a performative space regulated by the love narrative the task of which is, firstly, emotionally excite and motivate contestants to participate in this show, secondly, to maintain and increase the audience's attention to this project, and, thirdly, to market-driven numerous visualizations and interactions, which is dictated by the format and goals of the project.

Scientific novelty. The article first examines the context of the functioning and exploitation of the love narrative, according to which the reality shows «The Bachelor» and «The Bachelorette» are created and function. The proposed analysis of love is based on heterosexuality as a fundamental aspect of the constitution of love in systems of essentialized gender. Due to its game show format, «The Bachelorette» can include non-normative styles of relationships without completely tearing the veil of heterosexuality, and the structure of this reality show as a competition works well within the outlined concept of love-idealization, creating drama around jealousy, which is directly related to the plot and semantic tension in the franchise.

Key words: reality-show; «The Bachelor», «The Bachelorette», love narrative, emotional economy, gender, heterosexuality, performative space.

Надійшла до редакції 29.11.2024 р.

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»

Розділ I. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

УДК 728.012.8

ТЕОРЕТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОРМУЛЮВАННЯ ПОНЯТТЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЕРУ

Світлана Сергіївна Кисіль – кандидат архітектури,
докторант кафедри Дизайну інтер'єру і меблів,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-1973-6152>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.902>
skysil86@gmail.com

У статті аналізуються та порівнюються існуючі визначення терміну «дизайн інтер'єру», як у зарубіжній, так і вітчизняній науковій літературі мистецького спрямування. Визначається понятійний апарат, спільні та відмінні риси у його тлумаченні. На основі аналізу існуючої наукової термінології, з позиції сучасних потреб та вимог до дизайну внутрішнього середовища, скориговане, уточнене та запропоноване доповнення визначення терміну актуального на сьогодні – «сучасний дизайн інтер'єру». Результати даного дослідження підтверджують та підкреслюють важливість осучаснення, модернізації, надання «нового подиху» поняттю «дизайн інтер'єру», необхідність його розкриття, розширення у процесі розвитку сучасного інтер'єрного мистецтва.

Ключові слова: мистецтво, художня культура, дизайн, сучасний дизайн інтер'єру, проектування, інновації, технології, термін, поняття, уточнення, доповнення, коригування.

Постановка проблеми. Зародившись на прагматичній основі – разом із удосконаленням побуту та розвитком художніх стилів, дизайн інтер'єру досить швидко став загальнокультурним явищем, що змінює не тільки внутрішній простір будівель і споруд, але і сам спосіб соціокультурного існування суспільства. Сучасний дизайн інтер'єру – це феномен, у якому поєднуються функціоналізм і художньо-естетична виразність, а також виражається гуманістична орієнтація мистецтва та розкривається його людиноорієнтований підхід, на прикладі застосування, у першу чергу, принципів доступності і безбар'єрності простору.

У свою чергу, як у зарубіжній, так і вітчизняній мистецтвознавчій термінології, існує велика кількість дотичних, таких, що доповнюють одне одного визначень поняття «дизайн інтер'єру». Наукова термінологія як з інтер'єрного дизайну, так і з дизайну загалом, постійно перебуває у «живому» процесі доповнення, видозмінення та уточнення. Це пов'язано з науково-технічним прогресом, удосконаленням методики будівельних робіт, оздоблювальних матеріалів – з однієї сторони та росту цифрових технологій – з іншої, що безпосередньо впливають на дизайн інтер'єру.

Дане наукове дослідження обумовлене потребами процесу оновлення розуміння соціокультурного статусу сучасного дизайну інтер'єру, кристалізацією його у практиках та інститутах. На основі аналізу існуючої вітчизняної термінології мистецького спрямування, встановлено, що комплексного розкриття терміну «дизайн інтер'єру» до цього часу не запроваджено. Актуальність дослідження на сучасному етапі висуває потребу у розробці більш чіткого формулювання поняття саме – «сучасний дизайн інтер'єру».

Аналіз досліджень і публікацій. Вперше термін «дизайн» був застосований у 1919 р. англійським художником Сінелом Д. при демонстрації зразків виробів, розроблених для промислового виробництва. А перша офіційно визнана дефініція, тлумачення дизайну належить відомому німецькому практику і теоретику дизайну Мальдонадо Т., за яким: «Дизайн – це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів, що включають і зовнішні характеристики виробу, але головним чином ті структурні і функціональні взаємозв'язки, які перетворюють виріб у єдине ціле як з точки зору споживача, так і з точки зору виробника [1, 2].

У зарубіжній науковій літературі можна зустріти наступні визначення поняття «дизайн інтер'єру». Наприклад, Піле Дж. у дослідженні «Дизайн інтер'єру» (2007) визначає, що це процес формування інтер'єру, шляхом доцільного планування і обробки поверхонь, що оточують людину у ньому, для створення необхідної функціональності і естетичності простору [3].

Чінг Ф. та Бінгеллі К. (2012) у роботі «Ілюстрований дизайн інтер'єру» розкривають дизайн інтер'єру як – діяльність, яка поєднує художню креативність і технічні знання для створення оптимального внутрішнього середовища, що відповідатиме людським потребам і прагненням [4].

Ренгел Р. (2012) у книзі «Формування внутрішнього простору» наголошує на підході, орієнтованому на користувачів, стверджуючи, що дизайн інтер'єру – це організація простору для виконання цілей, ідей і завдань осіб, що перебувають у ньому, забезпечуючи доступність, комфорт і естетичну гармонію [5].

Райт Ф. зазначає, що «нова реальність будинку є інтер'єр, внутрішній простір, а стіни і дах – лише його обмежують» [6].

За Ле Корбюзье: «простір – це дихання мистецтва» [7].

Постулат, проголошений засновником Баухауза, Гропіусом В. у 1919 р.: «історична місія архітектора – привести всі предметні форми людського середовища у таке органічне підпорядкування, яке б взаємно пов'язувало їх у гармонійний простір для життя» [8].

Автор сучасного дослідження з філософії дизайну інтер'єру – Парсонс Г., висуває твердження, що хоч естетика і є важливим компонентом у процесі організації інтер'єрного дизайну, однак інженерно-технічне питання стоїть все ж на першому місці. Він визначає дизайн інтер'єру, як – діяльність, спрямовану на створення оригінального просторового рішення.

Парсонс Г. пропонує опис дизайну як розумової діяльності, спрямованої на створення якогось оригінального рішення для існуючої проблеми, насамперед всього функціонального чи утилітарного характеру – тобто дослідник закріплює за дизайном наявність функціональності, творчого підходу та елементу новаторства, але повністю нівелює важливість наділення створюваних об'єктів естетичними якостями [9].

Застосування терміну «дизайн інтер'єру» у вітчизняний дизайн, а саме – у проектну діяльність і документацію, увійшло в ужиток за радянські часи. Сьогодні термін «дизайн інтер'єру» є частково окресленим у Державних стандартах (ДСТУ) і будівельних нормах України (ДБН), що в більшості своїй дублюють ГОСТи радянських часів. Нажаль, як раз ті нормативні документи, що стосуються дизайну інтер'єру є застарілими і підлягають на сьогодні перегляду, оскільки – постійно з'являються нові матеріали, технології, інноваційні конструктивні рішення, тощо [10].

Варто зазначити, що в існуючих термінологічних словниках, визначення терміну «дизайн» зустрічається, а «дизайн інтер'єру» – нажалі ні. Наприклад, у словнику Тимофійска В., наведена велика кількість тлумачень, пов'язаних зі створенням середовища, будівництвом і оздобленням, а терміну «дизайн» – взагалі не містить [11].

В Україні відчувається брак фахових видань для спеціальності 022 «Дизайн» – підручників, посібників, словників і т.п., проте розробки з даного питання не стоять на місці. Має сенс виокремити низку робіт, які стали теоретичним підґрунтям даного дослідження. Це праці вітчизняних дослідників: Абизова В., Краснікової Л., Новосельчук Н., Хмельовського О. та ін.

Краснікова Л. визначає дизайн інтер'єру, як: «багатогранну, захоплюючу галузь мистецтва, що характеризується унікальними формами, художніми образами і дає можливість для творчості, прояву креативності думки» [12].

За Новосельчук Н.: «Дизайн інтер'єрів – це проектування, обробка й облаштування внутрішніх приміщень будинків» [13].

На думку Хмельовського О. дизайн-діяльність – це культуротворчий процес формоутворення гармонійних умов життя з метою забезпечення потреб екосистеми і споживання суспільних груп [14].

У статті «XXIst century interior design» за авторства Абизова В. і автора даної статті, системно піднімається та розкривається поняття «сучасний дизайн інтер'єру». Визначено, що створення сучасного дизайну інтер'єру потребує об'єднання усіх функціонально-просторових елементів у єдиний взаємопов'язаний організм для забезпечення ефективності, з закладеними стратегіями сталого розвитку, енергоефективності, еко- та етнодизайну. Виходом із ситуації може стати цілісне переосмислення феномена дизайну, як триєдності: проектності, функціональності та естетичності – властивості, що визначають дизайн як особливий, позитивно орієнтований вид діяльності людини [15].

Виклад основного матеріалу. Поняття «дизайн інтер'єру» закріпилося дещо стереотипово. Найчастіше застосовувалося таке визначення, як – правильне розміщення меблів, освітлення, декору. У сучасній науковій літературі під «дизайном інтер'єру» розуміють: і стиль, і проект, і проектування, і власне дизайн як професійну діяльність, що знаходиться на рівні з архітектурою та інженерним проектуванням.

У зв'язку з бурхливим розвитком сучасних технологій, поняття дизайну набуло нового, більш широкого змісту, тепер воно позначає не тільки окремий предмет, а є напрямом, що застосовується до цілої низки галузей сучасної діяльності людини. Дизайнер повинен мати знання в багатьох предметних галузях і вміло застосовувати їх на практиці, проектуючи у творчому процесі створення образу.

Середовище проживання людини повинно бути не просто функціональним й естетичним, воно має бути індивідуальним. У своєму будинку ми можемо почувати себе абсолютно комфортно, адже це відбиття нашого внутрішнього світу, звичок, способу життя. Але, крім утилітарної зручності, необхідний психологічний комфорт. В інтер'єрі важливо все – до дрібних деталей, їх наявності й кількості. Якщо для вирішення утилітарного призначення потрібні знання, то для створення естетичного образу інтер'єру необхідними є професійні знання, художній смак, творчий підхід.

Для дизайнера, митця важливим при проектуванні інтер'єру є «зовнішній вигляд» – художньо-естетична організація, а для інженера – «внутрішнє наповнення». Дизайн інтер'єру – симбіоз художньо-естетичного і інженерно-технічного наповнення, що займає граничне місце між суто архітектурною діяльністю і промисловим дизайном, створенням об'єктів штучного середовища.

У свою чергу, сучасний дизайн інтер'єру є комплексною науково-практичною діяльністю з формування цілісного внутрішнього середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні і духовні потреби людини. Таке середовище повинне мати певну емоційно-естетичну інформативність і не достатньо заповнити просторову ситуацію меблями, предметами і обладнанням, необхідно створити гармонійний простір, оптимальний для сучасного соціуму.

На сьогоднішній же день попит на розробку і створення нового, комфортного і стильного дизайну інтер'єру дуже високий. Дизайн-проекти як житлових, так і громадських приміщень – організація їх простору мають задовольняти вимогам доцільності, надійності, зручності, з одного боку, і цілісності художньо-естетичного враження – з іншого. У широкому ж сенсі, дизайн інтер'єру – це вид проектно-мистецької діяльності, пов'язаний з розробкою предметного оточення людини, систем візуальної комунікації та інформації, організацією життя людини на

функціональних, раціональних засадах. Дизайн інтер'єру передбачає комплексне екологічне проектування і оформлення інтер'єру з предметно-просторовим наповненням.

Термін «дизайн інтер'єру» відноситься до мистецтва і означає створення здорового, естетично привабливого та функціонального простору, а також – охоплює систематичну, скоординовану методологію, яка включає дослідження, аналіз та інтеграцію знань у творчий процес для задоволення потреб і ресурсів клієнтів. Ключові елементи дизайну інтер'єру включають: просторове планування, функціональне зонування, розстановку меблів і пристроїв, вибір матеріалів, дизайн освітлення, врахування психологічного і культурного впливу оточуючого середовища на осіб, що перебувають у ньому, тощо.

Дизайнер виконує оптимізацію праці в приміщенні, покращує навігацію у великих просторах, розробляє оформлення спеціалізованих приміщень (наприклад, студій звукозапису, кіномонтажу, фотографії; аквапарків) відповідно до вимог замовників. Дизайнер управляє всім процесом оформлення інтер'єру, починаючи від планування приміщення, освітлення, систем вентиляції, акустики, вибору матеріалів оздоблення і, закінчуючи розміщенням меблів і установкою навігаційних знаків.

Виходячи з наведених формулювань поняття «дизайн інтер'єру», визначається і підкреслюється міждисциплінарний характер розробки інтер'єрного дизайну і акцентується увага на його: функціональності, доступності та візуальній, художньо-естетичній привабливості, гармонійності, тощо.

З аналізу існуючого понятійного апарату, встановлено, що дизайн-проекування сучасного інтер'єру – це комплексний творчий процес, що має враховувати багато ключових факторів, що визначають особливості формування, впливають на функціонально-планувальні, художньо-естетичні рішення та на комфорт експлуатації сучасних інтер'єрів.

Висновки та перспективи досліджень. У статті розглянуто поняття «сучасний дизайн інтер'єру» як багатогранне явище, що поєднує: функціональність, естетику, інновації, технології та відповідає – екологічності, сталому розвитку, тощо для створення комфортного внутрішнього середовища. Встановлено, що як у зарубіжній, так і вітчизняній мистецтвознавчій термінології, існує велика кількість подібних, таких, що доповнюють одне одного визначень поняття «дизайн інтер'єру». Акцентовано увагу на проблемі розширення, коригування існуючого поняття «дизайн інтер'єру». Визначено, що цього часу окреслена проблематика не отримала ґрунтовного аналізу, опрацювання і висвітлення у своїй повноті у мистецтвознавчій науці. На основі аналізу наукових джерел і практичних кейсів уточнено сутність цього поняття, а також окреслено його значення для розвитку художньої культури.

Підсумовуючи вище сказане, можна з упевненістю констатувати, що майбутнє сучасного дизайну інтер'єру полягатиме в: адаптивності, екологічності, сталому розвитку, естетичності, гармонійності, функціональності, доступності і безбар'єрності. Безумовно, зазначена тенденція відповідатиме світовому баченню реальності та заощаджень обмежених ресурсів.

На основі аналізу зарубіжної, вітчизняної наукової літератури мистецтвознавчого спрямування, уточнене визначення сучасного дизайну інтер'єру як – поєднання мистецтва і науки, яке передбачає створення функціональних, естетично гармонійних просторів. Різновид дизайн-проекування, предметом якого є структура архітектурного інтер'єру; метою – приведення до гармонійної єдності функції приміщення і його художньо-естетичного рішення на основі інноваційних підходів для створення багатофункціонального, комфортного, доступного, екологічного, художньо-естетичного, тощо, простору.

Список використаної літератури

1. Maldonado Tomás. *Digitale Welt und Gestaltung: ausgewählte Schriften*, ed. & trans. Gui Bonsiepe. Basel: Birkhäuser, 2007. 421 p.
2. Даниленко В. Я. Дизайн: підручник для студентів ВНЗ, які навчаються за спец. «Дизайн». Харків, 2003. 320 с.
3. Pile J. F. *Interior design*. Pearson Prentice Hall, 2007. 608 p.
4. Ching F. D., Binggeli C. *Interior design illustrated* (3rd ed.). Wiley, 2012. 400 p.
5. Rengel R. J. *Shaping interior space* (2nd ed.). Fairchild Books. 2007. 368 p.
6. Huxtable A. L. *Frank Lloyd Wright: A Life*. Penguin. 2008. 272 p. ISBN 978-1-4406-3173-3.
7. Benton T. *Le Corbusier Conférencier*. Paris: Moniteur, 2007. 345 p.
8. Gilbert L. *Walter Gropius 1883-1969: the promoter of a new form*. Paul Sigel. 2004. 96 p.
9. Parsons G. *The Philosophy of Design*. Polity Press, 2016. 192 p.
10. Дизайнерська діяльність: стандарти і розцінки / В. О. Свірко та ін. Київ : Аграр Медіа Груп, 2013. 231 с.
11. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва. Київ, 2002. 472 с.
12. Краснікова Л. В. Поняття, історія і стилі дизайну інтер'єра. *Молодий вчений* №12 (64), 2018. С. 22-26. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/12/6.pdf> (дата звернення: 15.04.2020 р.).
13. Новосельчук Н. Є. Використання інноваційних та екологічних матеріалів в дизайні інтер'єру. Академічна й університетська наука: результати та перспективи : зб. наук. пр. за матеріалами XVI Міжнар. наук.-практ. конф., 12 – 13 груд. 2023 р. Полтава : Нац. ун-т ім. Юрія Кондратюка, 2023. С. 70–71.
14. Хмельовський О. М. Вступ у дизайн: Основи проектування систем життя. Волинська мистецька агенція «Терен». Луцьк, 2004. 208 с.
15. Abyzov, V., Kysil, S. XXIst century interior design. *Środowisko Mieszkaniowe*. 2020. № 30(30), S. 82-89. doi: 10.4467/25438700SM.20.009.12212.

References

1. Maldonado Tomás. *Digitale Welt und Gestaltung: ausgewählte Schriften*, ed. & trans. Gui Bonsiepe. Basel: Birkhäuser, 2007. 421 p.
2. Danylenko V. *Dyzain: pidruchnyk dlia studentiv VNZ, yaki navchaiutsia za spets. «Dyzain»*. Kharkiv, 2003. 320 s.
3. Pile J. F. *Interior design*. Pearson Prentice Hall, 2007. 608 p.
4. Ching F. D., Binggeli C. *Interior design illustrated* (3rd ed.). Wiley, 2012. 400 p.
5. Rengel R. J. *Shaping interior space* (2nd ed.). Fairchild Books. 2007. 368 p.
6. Huxtable A. L. *Frank Lloyd Wright: A Life*. Penguin. 2008. 272 p. ISBN 978-1-4406-3173-3.
7. Benton T. *Le Corbusier Conférencier*. Paris: Moniteur, 2007. 345 p.
8. Gilbert L. *Walter Gropius 1883-1969: the promoter of a new form*. Paul Sigel. 2004. 96 p.
9. Parsons G. *The Philosophy of Design*. Polity Press, 2016. 192 p.
10. *Dyzainerska diialnist: standarty i roztsinky / V. O. Svirko ta in.* Kyiv : Ahrar Media Hrup, 2013. 231 c.
11. Tymofiienko V. *Arkitektura i monumentalne mystetstvo: Terminy ta poniattia. Vyd-vo Instytutu problem suchasnoho mystetstva*. Kyiv, 2002. 472 s.
12. Krasnikova L. V. *Poniattia, istoriia i styli dyzainu interiera. Molodyi vchenyi №12 (64), 2018. S. 22-26.* URL: <http://molodyvchenyi.in.ua/files/journal/2018/12/6.pdf> (data zvernennia: 15.04.2020 r.).
13. Novoselchuk N. Ye. *Vykorystannia innovatsiinykh ta ekolohichnykh materialiv v dyzaini interieru. Akademichna y universytetska nauka: rezultaty ta perspektyvy : zb. nauk. pr. za materialamy XVI Mizhnar. nauk.-prakt. konf., 12 – 13 hrud. 2023 r. Poltava : Nats. un-t im. Yurii Kondratiuka, 2023. S. 70–71.*
14. Khmelovskyi O. M. *Vstup u dyzain: Osnovy proektuvannia system zhyttia. Volynska mystetska ahentsiia «Teren»*. Lutsk, 2004. 208 s.
15. Abyzov, V., Kysil, S. *XXIst century interior design. Środowisko Mieszkaniowe. 2020. № 30(30), S. 82-89.* doi: 10.4467/25438700SM.20.009.12212.

UDC 728.012.8

DEFINITION OF THE CONCEPT OF MODERN INTERIOR DESIGN

Kysil Svitlana – Doctoral Candidate, Department of Interior Design and Furniture,
Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The article analyses and compares existing definitions of the term «interior design» in both foreign and domestic scholarly literature with an artistic focus. It identifies the conceptual framework, highlighting commonalities and differences in interpretation. Based on an analysis of existing scientific terminology and considering contemporary needs and requirements for interior environment design, the definition of the term «modern interior design» has been refined, clarified, and supplemented. The results of this study confirm and emphasize the importance of modernizing, updating, and giving «new life» to the concept of «interior design», highlighting the necessity of its development and expansion in the context of contemporary interior art.

Key words: art, artistic culture, design, modern interior design, design process, innovation, technologies, term, concept, clarification, supplementation, refinement.

Надійшла до редакції 01.12.2024 р.

УДК 7.05 : 766

ШРИФТ У СТВОРЕННІ ЕФЕКТИВНОГО ДИЗАЙНУ: ВІДБІР ШРИФТІВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ЧИТАНІСТЬ

Володимир Яровий – кандидат архітектури,
професор кафедри Інформаційних технологій проєктування та дизайну,
Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0001-8788-9700>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.903>
arovoj333@gmail.com

Оксана Белявська – кандидат архітектури,
доцент кафедри Інформаційних технологій проєктування та дизайну,
Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-2504-2103>
ksalibra@ukr.net

Досліджено роль шрифту у створенні ефективного дизайну як важливого компоненту цілісного візуального образу. Встановлено, що однією з найбільш важливих складових ефективного дизайну є правильний вибір шрифту для викладу текстової інформації та забезпечення її читаності. Проаналізовано головні підходи до вибору шрифту для забезпечення читаності тексту. Визначено, що для забезпечення високої читаності тексту враховують групу чинників: розмір шрифту, його дизайн, контраст між текстом і тлом, відстань між літерами та рядками, ширина рядка. Охарактеризовано поняття «упізнаваність», «читаність», «легкість читання» та розкрито різницю між визначеннями. Охарактеризовано процес вибору шрифту, який

складається з чотирьох етапів. Зазначено, що подальший розвиток вибору шрифтів типографіки пов'язаний з розвитком цифрових технологій, психологією сприйняття тексту та вимогами соціального замовлення.

Ключові слова: шрифт, типографіка, дизайн, читаність, візуальна комунікація.

Постановка проблеми. Типографіка, як невіддільна частина візуального дизайну, має значний вплив на сприйняття інформації та загальне враження від будь-якого об'єкта. Серед ключових елементів типографіки шрифт посідає особливе місце. Він не лише передає інформацію, але й формує емоційний стан, настрій, створює певний імідж та впливає на читаність тексту. Тобто, зумовлює виникнення різного за інтенсивністю емоційного сприйняття інформації. Дослідження доводять, що людина впізнає текст не лише як сукупність букв, а як цілісний візуальний образ. Перше враження, яке створює шрифт, часто визначає подальше ставлення до тексту і впливає на розуміння його змісту. Саме тому читаність і перцепція тексту напряду залежать від вибору шрифту. Шрифт може збалансувати дизайн або, навпаки, зробити його дисгармонійним. Тому при розробці дизайнерського проєкту вибір шрифту має основоположне значення [12].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Роль шрифту у створенні ефективного дизайну перебуває в фокусі уваги багатьох дослідників. У контексті обраної тематики варто зазначити роботу О. Швед, присвячену проблемам візуальній комунікації у сучасному світі. Дослідниця стверджує, що ефективний дизайн полегшує сприйняття повідомлення та, водночас, переконує читачів у його важливості, а однією зі складників ефективного дизайну є типографіка – прикладна наука про роботу зі шрифтами та текстами, яку можна розглядати як мистецтво, що поєднане з психологією [15].

За твердженнями Т. Никоненко, Л. Османли, О. Поліщук, Н. Прокопівнюк «читкість і легкість читання шрифту пов'язані з якістю сприйняття типографіки, що підвищує цінність графічного продукту. Шрифт і типографіка – одночасно наука і мистецтво. Вміння дизайнера працювати зі шрифтами є показником його професіоналізму, який розкривається у друкованій продукції, зовнішній рекламі, системі корпоративної ідентифікації, мультимедійному виданні, вебсторінці й сайту, банерів тощо» [7].

У дизайні поліграфічної рекламної продукції шрифт набуває ключового значення. Так, М. Ісмайлова стверджує, що «шрифт, наділений визначеними якостями, має потужний емоційний та функціональний вплив на глядача. Адже шрифти розрізняються одразу за кількома параметрами (гарнітура, кегль, накреслення, зручочитаність), що впливають на формоутворення візуально-образної мови типографіки» [5; 26].

Досліджуючи тему розроблення рекламного плаката, як актуального засобу адаптивної візуалізації соціальних проблем, низка вітчизняних і закордонних науковців стверджують, що «важливою є візуалізація ефекту використання шрифтів, кількість яких із розвитком комп'ютерних технологій набагато збільшилася. Для кожного дизайнерського образу варто підібрати найвідповідніший шрифт. Головною умовою буде його читаність, в усьому іншому автор може вибирати шрифт для підкреслення ідеї проєкту» [10; 125]. Зазначимо, що шрифт у дизайні реклами – це елемент оформлення макета, який сприяє створенню образу об'єкта [5; 26].

Українська дослідниця В. Криштопайтіс стверджує, що протягом багатьох років «технологічно типографіка була мистецтвом (наукою) для «обраних», натомість зараз, в епоху цифрового набору, можна говорити про те, що типографіка і шрифтове виробництво потенційно стали загальнодоступним й масовим видом діяльності, що, звичайно, набуло як позитивних, так і негативних рис. «Хвилі» технологічних інновацій формують відносно нові тенденції та певну графічну естетику в дизайні. Саме в цьому і виникає проблема спадкоємності минулого досвіду, міри життєздатності класичної типографіки» [6; 3].

Німецький дизайнер-типограф Я. Чихольд, автор книги «Обличчя книги», розглядаючи значення форми літер для типографічного тексту, зазначає, що «гарне оформлення починається з набору окремих текстових рядків, чи то книга або навіть щоденна газета. Користуючись шрифтами однакового виду і розміру, можна набрати легкочитані рядки, а також і такі рядки, які важко читати. Але насамперед форма самих літер значною мірою сприяє підвищенню легкочитаності або, навпаки, зниженню її» [5; 26].

Сьогодні шрифт це не лише знаряддя лінійної передачі інформації, але й засіб візуалізації образу та емоційного сприйняття тексту. Відтак виникає необхідність відбору шрифту для забезпечення читаності та ефективності дизайнерського проєкту в цілому.

Мета дослідження полягає у систематизації знань про роль шрифту в дизайні, визначенні основних принципів його вибору та аналізі впливу різних типів шрифтів на читаність та сприйняття тексту.

Виклад матеріалу дослідження. Дизайн – це багатогранне поняття, яке охоплює широкий спектр дисциплін, від мистецтва до інженерії. У найзагальнішому розумінні, дизайн – це процес створення чогось нового, що відповідає певним потребам та цілям. Адже англійське слово «design» означає не лише «задум», але ще і «намір», тобто якась «інтрига», що припускає непрямі шляхи досягнення мети і, відтак, не обходиться без певної частки хитрості розуму [8; 11]. Сьогодні під терміном дизайн розуміємо

професійну діяльність, а також і результат цієї діяльності, тобто її кінцевий продукт [11; 41]. Успішним або ефективним дизайном можна вважати той, який досягає поставлених цілей максимально ефективно. Це означає, що продукт, система або середовище, створені за допомогою такого дизайну, не лише відповідають своїм основним функціям, але й стають максимально корисними для користувачів. Головними характеристиками кінцевого продукту є орієнтація на цільову аудиторію, функціональність, естетика, ергономіка, доступність, економічна ефективність, екологічність та інноваційність.

Сучасна наука виділяє різні види дизайну – графічний, веб, промисловий, модний, середовищний тощо. Кожен із різновидів вимагає особливих знань у галузі проєктування, конструювання і технології виробництва, але базується на загальних принципах композиції: баланс (рівновага елементів), пропорції (співвідношення між частинами), контраст (відмінності характеристик для акценту), ритм (закономірність повторювань для руху) та єдність (зв'язок усіх елементів) [9]. Завдяки застосуванню цих усталених правил у розробці дизайн стає оригінальним, привабливим та цілісним. Важливу роль у створенні дизайнерського продукту відіграють елементи дизайну: типографіка та шрифти, кольори, простір та форма, композиція, кожен з яких має певне значення у творчому процесі, але застосовані разом утворюють якісний продукт ефективного дизайну.

Найважливішою складовою є правильний вибір шрифту для викладу текстової інформації. Відбувається перетворення друкованого тексту на елемент графічного оформлення так, щоб максимально полегшити читачу розуміння тексту та підсилити враження від поданого повідомлення. Трансформації дозволяють утворювати художні образи навіть без використання ілюстрацій та образотворчої графіки – лише за допомогою моделювання та монтажу самого тексту [4]. Зазначимо, що одним із проявів непрофесійності та надійних способів зіпсувати дизайн, є використання занадто великої кількості шрифтів або їх неактуальний підбір.

Шрифти – це різноманітні стилі, в яких представлені літери та символи. Термін «шрифт» походить від процесу виливання металевих форм для друку, що був поширений у XVI столітті. Попри зміну технологій, шрифт продовжує виконувати свою основну функцію – надавати тексту певний стиль та характер. Шрифти – це мова дизайну, яка передає безліч нюансів і повідомлень, це також інструмент, який виконує велику кількість функцій. Вони здатні змінити не лише зовнішній вигляд слів, а й їхній зміст, емоційний заряд та загальне враження. Вдало підібраний шрифт здатний не лише привернути увагу, але й встановити емоційний зв'язок між текстом і аудиторією. Вибір шрифту є важливим для досягнення вдалих результатів: читаність або розбірливість тексту, позитивне сприйняття повідомлення, запам'ятовування інформації (рис. 1).

Industry *Industry* *Industry* *Industry*

Industry *Industry* *Industry* *Industry*

Рис. 1. Візуальні форми слова у різних шрифтах

Шрифти можна класифікувати за різними критеріями, але найпоширенішим є поділ на шрифти з зарубками (serif) та шрифти без зарубок (sans serif).

Шрифти з зарубками (serif) – це класичні шрифти, котрі мають невеликі лінії (риски) на кінцях основних штрихів літер, які надають буквам певної витонченості, а тексту відчуття важливості, класичності та серйозності. Вони вважаються традиційними та легкочитаними, особливо для значних обсягів друкованого тексту, натомість в інтернеті у тій же ролі зустрічаються нечасто. Це пов'язано з певними труднощами у сприйнятті таких шрифтів на екрані. Однак у вебдизайні шрифти serif часто використовують для створення заголовків, що мають яскравий образ і добре запам'ятовуються.

Шрифти без зарубок (sans serif) – це модерні шрифти, що не мають додаткових рисок. Вони виглядають більш стриманими, чистими та мінімалістичними. Зазвичай використовуються в заголовках, на вебсайтах та в сучасному шрифтовому дизайні. Дослідження в галузі типографіки вказують на те, що шрифти без зарубок сприяють меншій візуальній втомі. Приклади таких шрифтів – Helvetica, Arial, Futura (рис. 2).



Рис. 2. Зразок оформлення вебсайту видання «Європейська правда» шрифтами sans serif
Джерело: URL: <https://www.eurointegration.com.ua/>

Відзначимо, що при підборі шрифтів використовують відносні величини (відсотки) для здійснення масштабування тексту. Друковані літери традиційно вважаються більш читаними, тоді як прописні літери можуть створювати візуальний шум, знижуючи швидкість читання та ускладнюючи сприйняття інформації.

Специфічними є шрифти type font та typeface. Ці терміни часто використовуються як взаємозамінні, але між ними є певні відмінності, особливо в професійному дизайнерському середовищі. Нагадаємо, що шрифт у загальному визначенні розглядається як набір графічних символів (літер, цифр, знаків пунктуації тощо), об'єднаних єдиним стилем і розміром, а у дизайні він є інструментом, який використовується для утворення візуальних композицій. Відповідно, typeface (гарнітура) – це сімейство шрифтів, які мають спільні риси дизайну, але відрізняються накресленням, розміром і шириною. Наприклад, шрифт Arial це typeface, 12pt Arial Bold (рис. 3).

1. Arial 2.Bold

Рис. 3. 1 – Typeface (гарнітура); 2 – Type font
Джерело: URL: <https://www.seobanda.com/uk/blog/fonts-in-design/>

Основним завданням та метою типографіки є покращення чіткості, читаності та привабливості тексту. Потрібно враховувати різницю між визначеннями «упізнаваність», «читаність», «легкість читання». Розуміння терміну упізнаваності досить широке і стосується не тільки текстової інформації, а й графічних елементів. Можемо оцінювати, наскільки добре запам'ятовується логотип компанії, фірмовий знак або навіть окремий символ. Що стосується читаності, то зазвичай її визначають для шрифтів, окремих літер та цілих написів. Назвемо основні чинники комфорту читання: якість і колір паперу, на якому надруковано видання; шрифтова гарнітура та колір шрифту; розмір полів; інтерліньяж; оформлення абзаців; відстань між словами та між літерами; довжина рядків; рівень освітлення, кількість джерел світла тощо. Якість процесу читання можна оцінювати за характеристиками комфорту або зручності читання, за швидкістю зчитування та сприйняття інформації [1]. Важливим показником для комфортності читання є ширина рядка тексту, яка в ідеалі становить – 50-70 знаків. Інакше «швидкість читання сповільнюється, а стомлюваність – підвищується. Для утримання погляду на текстовій колонці сторінки та усунення мимовільних переводів погляду на сусідні колонки розмір полів повинен бути не менше 10% від ширини текстового рядка, практично достатньо 7-10 символів. Занадто малі відстані між символами та рядками також значно знижують комфортність сприйняття інформації» [3].

Легкість читання (readability) – «це характеристика, що є важливою для текстів великого обсягу, які потрібно читати повністю, а також набірних чи книжкових шрифтових гарнітур» [1]. Для забезпечення високої читаності тексту необхідно враховувати кілька факторів: розмір шрифту (він має бути достатньо великим для зручного сприйняття), його дизайн (шрифт повинен бути нейтральним і не відволікати увагу), контраст між текстом і фоном (класичний варіант – чорний текст на білому фоні), відстань між літерами та рядками (вона повинна бути оптимальною для зорового сприйняття), а також ширину рядка (вона має бути такою, щоб читач міг легко слідувати за текстом). На рисунку 4 показано два варіанти шрифтового оформлення. Попри достатню візуальну чіткість, текст, розташований зліва, викликає у читача відчуття зорової напруги та вимагає більшої концентрації уваги.



Рис. 4. Зразки візуального порівняння шрифтів щодо читаності

Швидкість читання безпосередньо пов'язана з особливостями шрифту. Наприклад, наявність виносних елементів у літер, їхні форми та розміри впливають на те, як легко наш мозок сприймає текст. Латинський та кириличний алфавіти мають різну будову, що впливає на швидкість читання. Кириличний алфавіт, з його прямими лініями, може здаватися менш плавним для читання порівняно з латинським з його округлими формами та символами з кутами та крапки над літерами «і», «ј».

Крім того, шрифти впливають на розбірливість текстової інформації. Термін розбірливості шрифту означає, наскільки легко розпізнати будь-яку букву на сторінці [3]. З представлених шрифтів лівий помітно переважає за рівнем читаності (рис. 5).



Рис. 5. Зразки порівняння розбірливості шрифтів

Сьогодні існують два протилежні погляди на те, як створити легко читаний текст. Прихильники класичної швейцарської типографіки вважають, що головне – швидка передача інформації. Тому вони пропонують використовувати універсальні шрифти, які не відвертають увагу від змісту. Дизайнери швейцарської школи А. Хофман, Г. Матерія, К. Герстне та інші стали використовувати абсолютно нові шрифти, котрі створюють настрій. Великі, чорно-білі, геометричні та літерні композиції, фотографії та різні тексти, поєднані з цими елементами, привертають загальну увагу та краще сприймаються глядачем (рис. 6).

Рис. 6. Приклад швейцарського стилю у графічному дизайні
Джерело: URL: <https://brand-guideline.com/swiss-style-of-graphic-design/>

Широкий вжиток шрифту Times New Roman був результатом пошуку універсального та естетичного дизайну. Схожа ситуація зі шрифтом Helvetica, який зараз вважається застарілим і поступово виходить з використання.

Розвиток цифрових технологій спричинив формування нового підходу до друкарської підготовки видань. Видавці та фахівці усвідомили, що тираж та характеристики аудиторії значно впливають на вибір шрифту та загальне оформлення тексту. Зокрема, для невеликих накладів легкість читання може бути не настільки пріоритетною, як для видань з великими тиражами, орієнтованих на широку аудиторію. Наприклад, оформлення масових журналів зазвичай передбачуване та досить консервативне, оскільки воно має відповідати очікуванням цільової соціальної групи. Проте, існують специфічні видання, зокрема журнали для дизайнерів, які прагнуть до оригінальності та експериментів з формою. Одним із найвідоміших прикладів такого радикального відходу від традиційної типографіки є «швейцарський панк» Вайнгартена. Цей напрям характеризується свідомим порушенням правил типографського дизайну, експериментами з розміром шрифту, інтерліньяжем і розташуванням тексту на сторінці з метою виходу за межі звичного образу та створення провокаційного візуального ефекту (рис. 7).

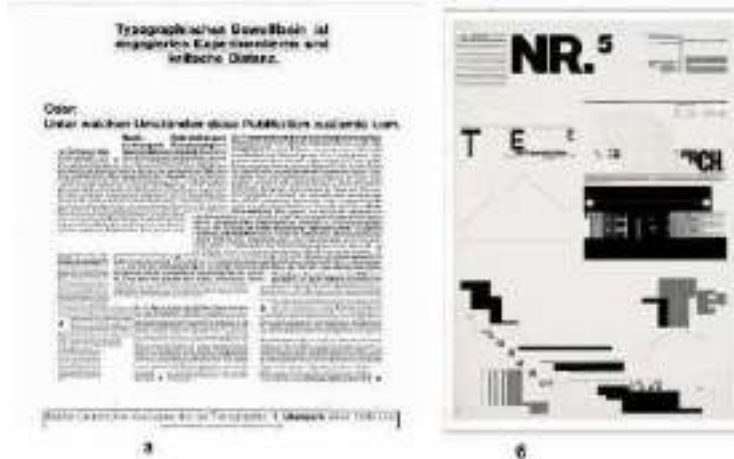


Рис. 7. Приклади «швейцарський панк» у дизайні: а – східцева верстка Вангарта; б – «швейцарський панк» Девіда Карсона. Джерело: URL: <https://blog.romashin-design.com/volfgang-vajngard-nachalo-konca-klassicheskoy-tipografiki.html>

Найбільш відомий своїми новаторськими експериментами в галузі типографіки є Девід Карсон. Робота над журналом Ray Gun дозволила йому розробити новий стиль, який отримав назву гранж (рис. 8). Гранж у типографіці характеризується відмовою від традиційних правил, використанням нестандартних шрифтів та ефектів, що створює відчуття недбалості й автентичності через неакуратні мазки, плями, ознаки старіння, поєднання різних стилів.



Рис. 8. Приклади робіт Д. Карсона в журналах Beach Culture та Ray Gun
Джерело URL: <http://www.designishistory.com/1980/ray-gun/>

Шрифт – це, насамперед, інструмент, що допомагає ефективно передавати інформацію. Він впливає на читаність тексту, його сприйняття та запам'ятовування. Тому важливо підбирати шрифт відповідно до змісту та аудиторії. Неправильний вибір може призвести до втрати важливих деталей і спотворення основного інформаційного посилу повідомлення.

Процес вибору шрифту складається з чотирьох етапів. Головним завданням першого етапу є опрацювання змісту майбутнього дизайн-проекту. Цей етап вимагає визначення мети проекту, структури тексту та способу відтворення інформації. Другий етап передбачає вибір основного шрифту, який має бути пріоритетним у подачі значного обсягу інформації. Він повинен відповідати наступним вимогам: при невеликих розмірах бути читаним та розбірливим, бути менш стилізованим, ніж заголовки, мати декілька накреслень, не бути занадто великого розміру, забезпечувати комфорт читання. Третій етап – вибір шрифтових пар для заголовків, які відповідають за ієрархію подання матеріалу. При розробленні дизайну важливо гармонійно поєднати шрифт заголовка з основним текстом. Заголовок повинен не тільки привернути увагу, але й створити єдину композицію з іншими елементами дизайну. Щоб знайти ідеальний шрифт для заголовка, необхідно підібрати 3-4 базових варіантів, які зможуть передати унікальність рішення та забезпечити можливість експериментування. Завершальний четвертий етап передбачає вибір шрифту для оформлення заголовка, який найкраще

буде поєднуватись з основним шрифтом. При цьому діє обмеження однієї гарнітури для основного тексту та трьома різними для заголовків різних рівнів. За допомогою експерименту з розміром та кеглем у виділені основного тексту та другорядного в ієрархії можна створити більш цілісний і впізнаваний образ текстової інформації.

Висновки. Запропонована тематика дослідження та первісний аналіз проблеми довів, що утворення шрифтових композицій – це мистецтво викликати запрограмовані емоції цільової аудиторії. Кожен шрифт – це інструмент, який допомагає донести повідомлення, зробити успішним дизайн-проект. Оцінкою якості та ефективності підбору шрифту – є його читаність та розбірливість, що досягається балансом між стилем оформлення, типографікою, легкістю сприйняття текстової інформації.

Отже, головне правило при виборі шрифтів – забезпечити комфортне читання. Читаність завжди переважає над естетикою. Попри те, що дизайнерський потенціал шрифтів є величезним, пріоритетом завжди має залишатися забезпечення оптимальних умов для сприйняття інформації. Наукові дослідження в галузі типографіки підтверджують, що читаність тексту – це ключовий фактор, який впливає на ефективність комунікації та якість дизайну. Подальший розвиток шрифтів та типографіки напругу пов'язаний із розвитком цифрових технологій, психологією сприйняття тексту та варіативним соціальним замовленням.

Список використаної літератури

1. Бережна О. Б., Андришченко Т. Ю. Типографіка : навч. посіб. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2021. 125 с. URL: <http://surl.li/whvgfm>.
2. Важливість вибору шрифту в дизайні інтерфейсів. URL: <https://www.seobanda.com/uk/blog/fonts-in-design/>
3. Васильєв О. С., Колосніченко О. В. Васильєва І. В. Шрифт як елемент дизайну веб-сайта комерційного підприємства. URL: <http://surl.li/ksplrg>.
4. Денисенко Ю., Мазніченко О., Колесникова П. Типографіка як основа дизайну друкованих видань. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/21110/1/APSD_2022_V2_P083-086.pdf.
5. Ісмаїлова М. С. Шрифт як основний засіб формоутворення візуальнообразної мови типографіки в дизайні поліграфічної рекламної продукції періоду раннього модернізму. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*, 2016. № 5. С. 24-32.
6. Криштопайтіс В. В. Класична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти : автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.07. Харків, 2011. 20 с.
7. Никоненко Т., Османли Л., Поліщук О., Прокопівнюк Н. Відмінності шрифтового оформлення електронних і друкованих видань. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16115/1/APSD2020_V2_P093-096.pdf.
8. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво: *словник-довідник*. Тернопіль : «Навчальна книга – Богдан», 2008. 51 с.
9. Сивоус Ю. В., Левицька Р.Р. Історія, види, аспекти та принципи дизайну. URL: <http://surl.li/cyevwg>.
10. Складенко Н. В., Колосніченко О. В., Єжова О. В., Чупріна Н. В., Струмінська Т. В., Лю Хуамей. Розробка рекламного плакату як актуального засобу адаптивної візуалізації соціальних проблем. *Art and Design*. 2022. № 3. С. 120-139.
11. Фіголь О. Історія зародження і розвитку дизайну. *Пластичне мистецтво*. 2002. № 1. С. 41-45.
12. Шрифти та їх застосування в дизайні етикетки і упаковки. URL: <https://tcd.kyiv.ua/uk/shrifti-ta-yih-zastosuvannya-v-dizajni-etiketki-i-upakovki/>.
13. Як створити розмір шрифту для літніх людей: систематичний огляд літератури за допомогою мобільного пристрою. URL: <http://surl.li/clyhso>.
14. Does print size matter for reading? A review of findings from vision science and typography. URL: <https://jov.arvojournals.org/article.aspx?articleid=2191906>.
15. Shved Oksana Vladimirovna Chapter 7. Visual Communication in Contemporary World. URL: <http://surl.li/tmncsc>.

Reference

1. Berezhna O. B., Andriushchenko T. Yu. Typohrafika : navchalnyi posibnyk. Kharkiv : KhNEU im. S. Kuznetsia, 2021. 125 s. URL: <http://surl.li/whvgfm>
2. Vazhlyvist vyboru shryftu v dyzaini interfeisiv. URL: <https://www.seobanda.com/uk/blog/fonts-in-design/>
3. Vasyliiev O. S., Kolosnichenko O. V. Vasyliieva I. V. Shryft yak element dyzainu veb-saita komertsiiinoho pidpriemstva. URL: <http://surl.li/ksplrg>
4. Denysenko Yu., Maznichenko O., Kolesnykova P. Typohrafika yak osnova dyzainu drukovanykh vydan. URL: <http://surl.li/pmtxcz>
5. Ismailova M. S. Shryft yak osnovnyi zasib formoutvorennia vizualnoobraznoi movy typohrafiky v dyzaini polihrafichnoi reklamnoi produktsii periodu rannoho modernizmu. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2016. № 5. S. 24-32.
6. Kryshchapaitis V. V. Klyasychna typohrafika drukovanykh vydan v umovakh tsyfrovoho naboru: funktsionalni ta estetychni aspekty : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.07. Kharkiv, 2011. 20 s.

7. Nykonenko T., Osmanly L., Polishchuk O., Prokopyvniuk N. Vidminnosti shryftovoho oformlennia elektronnykh i drukovanykh vydan. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16115/1/APSD2020_V2_P093-096.pdf
8. Pasichnyi A.M. Obrazotvorche mystetstvo: slovnyk-dovidnyk. Ternopil : «Navchalna knyha – Bohdan», 2008. 51 s.
9. Syvovs Yu. V., Levytska R. R. Istoriia, vydy, aspekty ta pryntsy py dyzainu. URL: <http://surl.li/cyevwg>
10. Skliarenko N. V., Kolosnichenko O. V., Yezhova O.V., Chuprina N. V., Struminska T. V., Liu Khuamei. Rozrobka reklamnoho plakatu yak aktualnoho zasobu adaptivnoi vizualizatsii sotsialnykh problem. *Art and Design*. 2022. № 3. S. 120-139.
11. Fihol O. Istoriia zarodzhennia i rozvytku dyzainu. *Plastychnye mystetstvo*. 2002. № 1. S. 41-45.
12. Shryfty ta yikh zastosuvannia v dyzaini etyketky i upakovky. URL: <https://tcd.Kyiv.ua/uk/shrifti-ta-yih-zastosuvannya-v-dizajni-etiketki-i-upakovki/>
13. Yak stvoryty rozmir shryftu dlia litnikh liudei: systematychnyi ohliad literatury za dopomohoiu mobilnoho prystroiu. URL: <http://surl.li/clyhso>
14. Does print size matter for reading? A review of findings from vision science and typography. URL: <https://jov.arvojournals.org/article.aspx?articleid=2191906>
15. Shved Oksana Vladimirovna Chapter 7. Visual Communication in Contemporary World. URL: <http://surl.li/tmnasc>

THE ROLE OF TYPE IN CREATING EFFECTIVE DESIGN : FONT SELECTION AND ITS IMPACT ON READABILITY

Yarovi Volodymyr – Candidate of Architecture (Ph. D),

Professor at the Department of Design Information Technologies and Design
Odesa Polytechnic National University

Bieliavska Oksana – Candidate of Architecture (Ph. D),

Associate Professor at the Department of Design Information Technologies and Design,
Odesa Polytechnic National University

The role of font in creating effective design as a crucial component of a holistic visual image has been investigated. It has been established that one of the most important elements of effective design is the correct choice of font for presenting textual information and ensuring its readability. The main approaches to font selection for ensuring text readability have been analyzed. It has been stated that to ensure high text readability, a group of factors is taken into account: font size, its design, contrast between text and background, spacing between letters and lines, and line width. The concepts of «recognizability», «readability», and «ease of reading» have been characterized and the difference between their meanings has been defined. The font selection process, consisting of four stages, has been presented. It is noted that the further development of font selection and typography is associated with the development of digital technologies, the psychology of text perception, and social demand.

Key words: font, typographic design, design, readability, visual communication

UDC 7.05 : 766

THE ROLE OF TYPE IN CREATING EFFECTIVE DESIGN : FONT SELECTION AND ITS IMPACT ON READABILITY

Yarovi Volodymyr – Candidate of Architecture (Ph. D),

Professor at the Department of Design Information Technologies and Design
Odesa Polytechnic National University

Bieliavska Oksana – Candidate of Architecture (Ph. D),

Associate Professor at the Department of Design Information Technologies and Design,
Odesa Polytechnic National University

This paper aims to systematize knowledge about the role of fonts in design, to define the basic principles of font selection, and to analyze the impact of different font types on readability and text perception.

Research methodology. The research employed a methodology of systematization and ordering of scientific and theoretical material; a typological method aimed at identifying the features of font selection for creating effective design and determining their impact on readability; methods of induction, deduction, and analogy; and a comparative analysis method to identify differences between various font types.

Scientific novelty. The study investigated the role of fonts in creating effective design as a crucial component of a holistic visual image; analyzed the main approaches to font selection for ensuring text readability; identified the key factors ensuring high text readability; characterized modern approaches to text creation such as classic Swiss typography, «Swiss punk», and grunge; and presented a four-stage font selection process.

Practical significance. The material expands the information about font selection for ensuring effective design and improving the readability of textual materials in design projects.

Key words: font, typography, design, readability, visual communication.

Надійшла до редакції 30.10.2024 р.

ТИПОГРАФІКА СУЧАСНОГО ПЛАКАТА В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ СЕМІОТИЧНОГО ДИСКУРСУ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Ярослав Ланчак – аспірант,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,

<https://orcid.org/0000-0001-9282-8988>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.904>

lanchak0804@gmail.com

Досліджено особливості типографіки як мистецтва оформлення друкованого тексту. На основі термінологічного співставлення уточнено дефініцію поняття «типографіка» і констатовано, що в контексті семіотичного дискурсу графічного дизайну сучасного українського театру вона може розглядатися як самостійний спосіб репрезентації глибинного ідейного значення, закладеного в режисерському тексті постановки метафоричною пластичною мовою. Виявлено, що макети театральних плакатів будуються на типографіці, виражаючи емоції і характер вистави через шрифт і композицію. Наголошено, що завдяки своїм потенційним значенням типографіка може впливати на сприйняття візуального тексту вистави, збагачувати авторські образи та ідеї театральних режисерів, доносячи їх до реципієнта. Дослідження типографіки театральних плакатів сучасних українських театрів засвідчує використання її ресурсів для передачі запланованих режисерами-постановниками значень та ефектів у контексті розгортання різноманітних семіотичних модусів у процесі взаємодії з глядачем. Виявлено, що найбільш поширеними прийомами є використання тексту як частини зображення (текст взаємодіє із зображенням і є невіддільним від нього) та як частини композиції (текст підкреслює композиційні прийоми плаката), натомість звернення до леттерінгу є скоріше виключенням, ніж правилом.

Ключові слова: типографіка, театральний плакат, графічний дизайн, сучасний український театр, вистави, композиція, шрифт, ілюстрація.

Актуальність дослідження. Культура сучасного суспільства характеризується постійно наростаючим обсягом інформації при одночасному збільшенні частки образотворчих засобів, що використовуються для візуалізації сенсу. Це викликає інтерес до організації друкованого тексту. У зв'язку з цим важливе значення має типографіка – засіб організації елементів видання на основі їхньої композиції у просторі видання відповідно до художнього бачення дизайнера; мистецтво оформлення друкованого тексту на основі властивих кожній конкретній мові правил за допомогою набору та верстки (за С. Моріссоном). Саме в типографіці поєднуються досвід та традиція, тісно переплітаються новітні досягнення комп'ютерних технологій та композиційна виразність текстових та образотворчих елементів. Як важливий елемент плаката, що на сучасному етапі відображає найгостріші та найактуальніші графічні тренди, що формують візуальну картину театального світу, типографіка є цікавим об'єктом для дослідження в контексті взаємодії з іншими зображальними одиницями плаката.

Останні дослідження та публікації. У сучасному науковому вимірі різноманітні аспекти типографіки та особливості її візуально-образної мови в графічному дизайні привертають увагу в першу чергу в контексті дослідження дизайну друкованих видань або розгляду її як інструменту рішення функціональних та естетичних аспектів у дизайні поліграфічної рекламної продукції. Серед інших назвемо публікації Ю. Денисенка, О. Мазніченко та П. Колесникової [2], М. Ісмаїлової [4], О. Бережної та Т. Андрющенка [1], А. Гомзяк [2], В. Криштопайтіса [5] та ін. Проте використання типографіки в сучасному плакаті в контексті розвитку графічного дизайну сучасного українського театру лишається малодослідженим питанням.

Мета дослідження – виявити особливості типографіки плаката крізь призму особливостей семіотичного дискурсу графічного дизайну сучасного українського театру.

Методи дослідження. Застосовано методи аналізу й синтезу, систематизації й верифікації, поняттєво-аналітичний метод, метод порівняльного аналізу, метод образно-стилістичного аналізу; метод семантичного та структурно-семантичного аналізу.

Виклад матеріалу. В академічному вимірі представлено чимало різноманітних визначень поняття «типографіка» (від грец. *τύπος* – відбиток + *γράφω* – пишу) [1; 5], проте єдиного загальноприйнятого визначення наразі не існує. Дослідники пропонують розуміти типографіку як мистецтво «впорядковувати літери, розподіляти простір і контролювати шрифт, щоб сприяти максимальному розумінню тексту читачем» [12; 3]; візуальну комунікацію, що робить мову видимою, тобто «матеріалізацію мови в словах у друкованому тексті [8; 228] та «візуальний досвід», що складається з систем шрифту та макета (система шрифту в типографіці має три підсистеми, включаючи тип, розмір і колір, а система макета включає системи інтервалів і вирівнювання) [10; 226]; «візуальний компонент тексту», який підсилює зміст [7; 16]; «як охоплення як гарнітури, розміру шрифту тощо, так і таких елементів, як довжина рядка, міжрядковий інтервал (інтернал) і проміжок між літерами (кернінг)» [10; 227]. Н. Норгард відрізняє типографіку від

макета та стверджує, що типографіка – це графічний вигляд екземпляра письма з точки зору форми, розміру, кольору, тоді як макет – це загальний просторовий дизайн сторінки певного тексту, включаючи міжрядковий інтервал, відстань між літерами, поля, розміщення вербальних і візуальних елементів, а також зв'язування цих елементів [13; 67]. Друкарські атрибути або ознаки включають «вибір гарнітури, розмір, колір і стиль шрифту», і їх можна концептуалізувати як «семіотичні ресурси», які використовуються для «реалізації текстових або експресивних значень на додаток до міжособистісних та ідейних значень» [14; 1]. Основна мета використання друкарських атрибутів у тексті – розрізняти частини тексту та створювати добре сформовану презентацію вмісту, щоб підвищити ефективність читання, залучити читача та відтворити семантику через візуальний канал [14; 3].

Аналіз типографіки зосереджується на сенсотворчому потенціалі візуальної сторони вербальної мови. У зв'язку з цим розглядаються та систематизуються різні друкарські особливості, такі як використання курсиву, жирного шрифту та великих літер, а також різних гарнітур і написів різними кольорами [13; 31]. Аналізуючи типографіку певної вистави, достатньо зосередитися на «найбільш помітних рисах у даному контексті» [14; 79].

Незважаючи на розбіжності дефініції, в контексті графічного дизайну театрального плаката типографіку можна розглядати як незалежний семіотичний спосіб зі своїм власним дизайнерсько реалізованим значенням, поряд і одночасно з тими, що реалізуються в авторському тексті постановки.

Як незалежний семіотичний спосіб, типографіка забезпечує «економію вираження» та комунікацію складних і багатошарових повідомлень в один момент. Таким чином, у типографіці театрального плакату важливим стає поєднання комунікації з естетикою – одне без іншого обмежує потенціал для ефективної та красивої передачі інформації.

Важливість типографіки полягає в тому, що завдяки своїм потенційним значенням вона може впливати на сприйняття тексту вистави. Отже, режисери сценічних постановок сучасних українських театрів використовують ресурси типографіки для передачі запланованих значень і ефектів, оскільки вони розгортають багато семіотичних модусів у процесі взаємодії з глядачем та розвитку наративу, і можуть розглядатися як мультимодальні тексти, що мають перевагу передачі складних і багатошарових повідомлень.

Якщо говорити більш конкретно, шрифти можуть виражати «такі цінності, як асоціація, стиль, ідентифікація, диференціація та краса» на додаток до закодованого текстового значення [11; 50]. Значення виникає внаслідок інтегрованого використання двох семіотичних ресурсів – вербального та візуального.

Поширеність та затребуваність типографіки в графічному дизайні пояснюється посиленням ролі знака у сучасній культурі та мистецтві. Це дозволяє досліджувати її як канал візуальної комунікації за допомогою семіотичного аналізу. У цьому контексті типографіка сприймається як феномен повсякденної культури, що закріплюється у просторі друкованого аркуша та інших носіях із допомогою семіотичних механізмів. Типографіка розглядається як ще один семіотичний ресурс у процесі формування сенсу.

Основою при побудові моделі типографіки як знакової системи є ідеї Р. Барта та Ф. де Соссюра. Слідом за Ф. де Соссюром і Ч. Моррісом відносно типографіки доцільно розглянути морфологічний рівень її лексики, а також три основні аспекти функціонування знака: синтактику, семантику і прагматику, які в сукупності всебічно аналізують всі комунікативні властивості будь-якого семіотичного тексту.

Виділення окремих знакових елементів на морфологічному рівні дослідження типографічної лексики має умовний характер, що зумовлено тим, що: знаки перебувають у тісному взаємозв'язку; можуть бути використані не всі знаки, деякі можуть бути відсутніми; для різних видів видань визначальне місце приділяється різним видам знаків.

Проблемі виділення окремих знаків та символів у сучасній семіотиці надається особливе значення. У мистецтві, дизайні, графіці та в багатьох інших видах творчої діяльності вона має першочерговий характер. Неоднозначне трактування поняття «знак» та існування кількох можливих підходів до опису феномена мистецтва за допомогою семіотики дозволяють говорити не лише про відмінність застосовуваних теорій знаків, а й про розбіжність способів застосування семіотичних понять до художніх творів.

Вивчаючи образотворчі засоби, що застосовуються у просторових видах мистецтва та позахудожніх сферах, дослідники роблять висновки про формальний характер включення зображень до складу семіотичних об'єктів. Відповідно до принципу довільності знака Ф. де Соссюра, перегрупування значень деяких ключових понять і термінів, що їх виражають, дає певну свободу в оперуванні зі знаками і виявляється у відносинах довільності вибору, вживання, оперування явищами як знак, а також незалежності ні від чого іншого, крім умовної угоди. Кожен знак може позначати чи замінювати не одиничний об'єкт, а безліч чи систему об'єктів. Він знаходиться у тісному зв'язку з іншими знаками, проявляє себе лише в процесі аналізу способу його функціонування, існує в матеріальній практиці та використовується для отримання, зберігання та передачі інформації.

В оформленні видання (як приклад візьмемо науково-популярний журнал «Український театр», заснований в 1917 р., який у 2009 р., унаслідок ребрендингу набув нового дизайну, а з 2018 року перейшов у формат інтернет-платформи) основним елементом є шрифт. Незважаючи на присутність на набірній смузі таких складових макета як зображення, фотографія, малюнок або кольорова підкладка, зовнішній вигляд видання визначається виключно малюнком букв.

Особливе значення для репрезентації вистави засобами графічного дизайну має театральний плакат, типографіка якого являє собою самостійну складну систему, сформовану внаслідок синтезу плакатної свободи і театральної атмосфери. Оскільки головним завданням театального плаката є зацікавити потенційного глядача у виставі, інформувати його про час і місце її показу, заінтригувати і підштовхнути до відвідування театру, плакат апіорі повинен бути яскравим, чітким і миттєво запам'ятовуватися, а його типографіка не лише інформативною та легкою для сприйняття, але і графічно підтримувати образ плаката, візуалізуючи його сутність.

Текст відображає настрій майбутньої вистави – зазвичай текст стає ілюстрацією, в зв'язку з чим використовується леттерінг. Так, наприклад, характерність шрифту на плакаті до вистави «Марія Стюарт» Ф. Шиллера (реж. І. Уривський, Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, 2024 р.) повністю передає настрій постановки, що дозволяє художнику обійтися без будь-якого зображення, окрім мінімалістичного урбаністичного тла – білої ролети. Не менш показовим прикладом є плакат до вистави «Коріолан» В. Шекспіра (реж. Д. Богомазов, Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка) – худ. П. Богомазов робить акцент на кривавому фіналі – на тлі мармурового чоловічого торса яскраво-червоні літери стилізовані під порізи від меча.

Особливе розташування тексту під уламками скла на плакаті до вистави «Доця» Т. Горіха Зерня (реж. І. Білиць, Національний театр ім. М. Заньковецької) посилює відчуття руйнації, фрагментації, незважаючи на статичність нейтрального білого тла. Проте, варто зазначити, що використання тексту як ілюстрації є скоріше винятком у сучасному графічному дизайні українського театру. Набагато більше художниками розробляється прийом використання тексту як частини зображення. Текст взаємодіє із зображенням і є невіддільним від нього.

Наприклад, плакат до вистави «Трамвай Бажання» Т. Вільямса (реж. І. Уривський) демонструє те, наскільки взаємопов'язані його елементи, підкріплюючи один одного – художник П. Богомазов вирішує його в стилістиці крейдяного напису на шкільній дошці. Надзвичайно нестандартно, стилізуючи його під поштову листівку, вирішує плакат до вистави «Каліка з острова Інішмаан» М. Макдонаха (реж. К. Кашліков, Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки) художник О. Дробна.

Плакат до вистави «Кассандра» Лесі Українки (реж. О. Клейменов, Дніпровський академічний театр драми і комедії) демонструє те, як текст гармонійно вписується в зображення, підтримуючи містично-трагічний настрій плаката – назва написана криваво-червоним кольором, а літери ніби прив'язані до очей головної героїні довгими нитками. Особливий інтерес викликає контраст насиченості шрифту, що також можна віднести до прийому динаміки.

Не менш поширеним є використання тексту як частини композиції. Текст підкреслює композиційні прийоми плаката, виділяючи вертикалі і горизонталі композиції, акцентуючи деталі плаката, продовжуючи основні лінії контурів зображення. Показовими прикладами є плакати до вистав «Земля» О. Кобилянської (реж. Д. Петросян, худ. С. Маслобойщиков, Національний театр ім. М. Заньковецької).

Шрифт як зорова система знаків призначений для фіксації мови та літературної творчості, відповідно, за його допомогою можна підвищити виразність тексту. Особливість роботи з об'єктами у типографії театального плакату полягає в тому, що кожен його елемент розглядається з позиції інформаційної значущості, і навіть тієї ролі, що він відіграє при побудові цілісного візуального образу постановки, а власне її концепції.

Аналізуючи представлені у сучасному театальному вимірі плакати, можна констатувати, що однаково важливим є і текст, і рисунок. Ця властивість була підкреслена Р. Бартом. Він вважав, що як знак може розглядатися ілюстрація, оскільки вона є «результатом асоціації концепту та акустичного образу» [6; 65]. Виділяючи ілюстрацію як знак у комунікативному просторі типографіки, розглядаємо цей термін у широкому сенсі, тобто як такий, що включає в цій якості образотворчі елементи графічного оформлення незалежно від техніки виконання (ілюстрація, малюнок, фотографія, графічне та фонове зображення, орнамент, декоративна прикраса та ін.). Такий підхід був запропонований У. Еко, який писав, що «знак може ставитися до якогось цілісного уявлення, яке передається схематизованими графічними зображеннями» [9; 204].

У сучасних театральних плакатах тісно переплетені ілюстрації, колір та шрифт. Вибір основних носіїв інформації у типографії не вичерпується зазначеними елементами, він може бути розширений та продовжений. У цьому випадку було виділено сукупність знаків, без яких неможливо створити

жоден театральний плакат. За час існування типографіки в науці добре досліджено проблему вибору та сполучуваності шрифтів, визначено відносини між шрифтом та колірним рішенням видання, текстовою та образотворчою інформацією та ін.

Синтаксичні відносини між знаками у комунікативному просторі типографіки театрального плакату трансформувалися в різні історичні періоди. Залежність типографіки від історичного контексту зумовлена тим, що різні види шрифтів пояснюються відмінностями у сприйнятті форми у різні епохи, тобто будь-який шрифт насамперед висловлює свій час.

У класичній типографіці відносини будуються за певними та «непорушними» правилами, у суворій одноманітності, тобто в єдиному кольоровому, композиційному, шрифтовому рішенні. В епоху модерну елементарним носієм інформації стає шрифт гротеск, прості геометричні конструкції, фотографія, асиметрія, прапорний набір, швейцарський абзац і модульна сітка. У постмодерній типографіці основний акцент зроблено на ілюстрацію, якою можуть виступати і малюнок, і фотографія, і тло. Зображення стає багаторівневим і багатошаровим, а шрифт як би «вплітається» у зображення, входить до нього і використовується не тільки на паперовому носії, а й у одязі, текстилі та ін. конкретної історичної доби під час створення публікації.

Специфіка семантичних відносин у типографіці у тому, що у цьому рівні розкривається смисловий аспект функціонування символів. Означуване в типографіці, як і в будь-якій іншій знаковій системі, на думку Р. Барта, має дуальний характер – воно є «одночасно і змістом і формою; заповненим і водночас порожнім» [6; 81]. Виявляючи себе як сенс, що передбачає можливість прочитання, його можна побачити, воно є змістовним. У цій ролі виступає «авторський оригінал», «текстова інформація», «ілюстративний матеріал» та ін. Це завжди результат творчості автора. Ставши формою («смуга набору», «розворот сторінки», «колонка», «рядок тексту»), авторський зміст не втрачається, а позбавляється конкретності, відсувається на другий план. Вчений вважає, що при цьому сенс втрачає свою власну значущість, проте «продовжує жити, живлячи собою форму» [6; 82].

Означуване нерозривно пов'язані з означеним, висловлює певне знання, зміст видання, образ; створює візуальний текст та описується в термінах дизайнерського рішення. Під візуальним текстом розглядаємо інформаційне повідомлення, створене за допомогою засобів візуалізації (зображення, шрифт, фотографія та ін.), що візуально сприймається та інтерпретується. На цьому рівні завдання дизайнера полягає в тому, щоб знайти ефективне візуальне графічне втілення об'єкта, який має бути сприйнятий реципієнтом. Прагматичний аспект комунікації визначає ставлення суб'єкта, який сприймає інформацію, до знакової системи. Саме на цьому етапі визначається поведінка споживача. На прагматичному рівні комунікації типографіка має задовольняти правила вживання знаків, що склалися в цю історичну епоху, – бути візуальним текстом. Іншими словами, будь-який театральний плакат може бути зрозумілим, прочитаним та вжитим відповідно до соціально обумовлених вимог.

Висновки. Основною функцією типографіки є комунікативна функція, що включає інформування та вплив. Це передбачає встановлення певного зв'язку між автором та реципієнтом, тобто відбувається імітація живого спілкування, що розкривається внаслідок прагматичного аналізу. У типографіці перших десятиліть ХХІ ст. велике значення набувають контексти. Отже, нове середовище знакоутворення залежить не стільки від об'єктивного зв'язку з предметами, що позначаються, скільки від суб'єктивної реакції тих, хто сприймає це середовище як своє власне. Семіотичний підхід до вивчення типографіки засвідчує, що форма повідомлення та реципієнт перебувають у тісному взаємозв'язку і не можуть бути відокремлені один від одного. Засобами типографіки дизайнер за допомогою знаків збагачує і переплітає авторські образи та ідеї театральних режисерів, доносячи їх до споживача інформації.

Дослідження типографіки театральних плакатів сучасних українських театрів засвідчує використання її ресурсів для передачі запланованих режисерами-постановниками значень та ефектів у процесі розгортання різноманітних семіотичних модусів під час взаємодії з глядачем. Найбільш поширеними прийомами створення театральних плакатів є використання тексту як частини зображення (текст взаємодіє із зображенням і є невіддільним від нього) та як частини композиції (текст підкреслює композиційні прийоми плаката), рідше – звернення до лєттерінгу.

Список використаної літератури та джерел

1. Бережна О. Б., Андрющенко Т. Ю. Типографіка. Харків: ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2021. 125 с.
2. Гомзяк А. Художньо-образні особливості типографіки в дизайні поліграфічної продукції стилю ар деко. *Наук. зап. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 1. С. 298–307.
3. Денисенко Ю., Мазніченко О., Колесникова П. Типографіка як основа дизайну друкованих видань: IV Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні проблеми сучасного дизайну»: Київ, КНУТД, 27 квіт., 2022 р. Київ, 2022. С. 83–86.

4. Ісмайлова М. С. Типографіка як інструмент рішення функціональних та естетичних аспектів у дизайні поліграфічної рекламної продукції раннього модернізму (1910–1935). *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 6. С. 61–70.
5. Кригтопайтіс В. В. Класична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти : автореф. дис.... канд. миств. : 17.00.07 / ХДАДіМ. Харків, 2011. 20 с.
6. Bart R. *The Semiotic Challenge*. University of California Press : Berkeley, 1994. 293 p.
7. Butteric M. *Typography for lawyers: Essential tools for polished & persuasive documents*. Jones McClure Publishing, 2010. 240 p.
8. Cullen K. *Design elements: Typography fundamentals*. Massachusetts: Rockport Publishing, 2012. 161 p.
9. Eco U. *A Theory of Semiotics (Advances in Semiotics) First Edition*. Indiana University Press 368 p.
10. Felici J. *The complete manual of typography. A guide to setting perfect type*. Peachpit Press, 2003. 400 p.
11. Leonidas G. Type design and development. In J. Tselentis, A. Haley, R. Poulin, T. Seddon, G. Leonidas, I. Saltz, & T. Alterman (Eds.), *Typography referenced: A comprehensive visual guide to the lan-guage, history, and practice of typography*. Rockport Publishing, 2012. P. 30–51.
12. Morison S. *First principles of typography*. The Monotype Corporation Limited, 1955. 18 p.
13. Nørgaard N. *Multimodal stylistics of the novel: More than words*. Routledge, 2019. 366 p.
14. Tsonos D., Kouroupetroglou G. Prosodic map-ping of text font based on the dimensional theory of emotions: A case study on style and size. *Journal of Audio Speech Music Proceedings*. 2016. № (1). URL : <https://asmp-aurisipjournals.springeropen.com/articles/10.1186/s13636-016-0087-8> (дата звернення : 2.11.2024).

References

1. Berezhna O. B., Andriushchenko T. Yu. *Typography*. Kharkiva : KhNEU im. S. Kuznetsia, 2021. 125 s.
2. Homziak A. Artistic and figurative features of typography in the design of art deco style printed products. *Naukovi zapysky. Seria : Mystetstvoznavstvo*. 2018. № 1. S. 298–307.
3. Denysenko Yu., Maznichenko O., Koleksnykova P. *Typography as a basis for the design of printed publications. IV Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu»*: Kyiv, KNUTD, 27 kvitnia 2022 r. Kyiv, 2022. S. 83–86.
4. Ismailova M. S. *Typography as a tool for solving functional and aesthetic aspects in the design of polygraphic advertising products of early modernism (1910–1935)*. *Vsinyk KhDADM*. 2015. № 6. S. 61–70.
5. Kryhtopaitis V. V. Classical typography of printed editions in the conditions of digital typing: functional and aesthetic aspects : avtoref. dys. kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.07 / KhDADiM. Kharkiv, 2011. 20 s.
6. Bart R. *The Semiotic Challenge*. University of California Press : Berkeley, 1994. 293 p.
7. Butteric M. *Typography for lawyers: Essential tools for polished & persuasive documents*. Jones McClure Publishing, 2010. 240 p.
8. Cullen K. *Design elements: Typography fundamentals*. Massachusetts : Rockport Publishing, 2012. 161 p.
9. Eco U. *A Theory of Semiotics (Advances in Semiotics) First Edition*. Indiana University Press 368 p.
10. Felici J. *The complete manual of typography. A guide to setting perfect type*. Peachpit Press, 2003. 400 p.
11. Leonidas G. Type design and development. In J. Tselentis, A. Haley, R. Poulin, T. Seddon, G. Leonidas, I. Saltz, & T. Alterman (Eds.), *Typography referenced: A comprehensive visual guide to the lan-guage, history, and practice of typography*. Rockport Publishing, 2012. P. 30–51.
12. Morison S. *First principles of typography*. The Monotype Corporation Limited, 1955. 18 p.
13. Nørgaard N. *Multimodal stylistics of the novel: More than words*. Routledge, 2019. 366 p.
14. Tsonos D., Kouroupetroglou G. Prosodic map-ping of text font based on the dimensional theory of emotions: A case study on style and size. *Journal of Audio Speech Music Proceedings*. 2016. № (1). URL : <https://asmp-aurisipjournals.springeropen.com/articles/10.1186/s13636-016-0087-8> (дата звернення : 2.11.2024).

THE TYPOGRAPHY OF THE MODERN POSTER IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF THE SEMIOTIC DISCOURSE OF THE GRAPHIC DESIGN OF THE UKRAINIAN THEATER

Lanchak Yaroslav – postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv,

Peculiarities of typography as an art of design of printed text are studied. Based on the terminology, the definition of the concept of «typography» was clarified and it was stated that in the context of the semiotic discourse of graphic design of the modern Ukrainian theater, it can be considered as an independent way of representing the deep ideological meaning embedded in the director's text of the production in a metaphorical plastic language. It was found that the layouts of theater posters are built on typography, expressing the emotions and character of the performance through the font and composition. It is emphasized that thanks to its potential meanings, typography can influence the perception of the visual text of the performance, enrich the author's images and ideas of theater directors, conveying them to the recipient. The study of the typography of theater posters of modern Ukrainian theaters testifies to the use of its resources to convey the meanings and effects planned by the directors-producers in the context of the deployment of various semiotic modes in the process of interaction with the audience. It was found that the most common techniques are the use of text as part of the image (the text interacts with the image and is inseparable from it) and as part of the composition (the text emphasizes the compositional techniques of the poster), instead, the use of lettering is the exception rather than the rule.

Key words: typography, theater poster, graphic design, modern Ukrainian theater, performances, composition, font, illustration.

UDC 7.05:687.01(043.5)

THE TYPOGRAPHY OF THE MODERN POSTER IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF THE SEMIOTIC DISCOURSE OF THE GRAPHIC DESIGN OF THE UKRAINIAN THEATER**Lanchak Yaroslav** – postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the typography of the poster through the prism of the peculiarities of the semiotic discourse of the graphic design of the modern Ukrainian theater.

Research methodology. The methods of analysis and synthesis, systematization and verification are applied, the conceptual-analytical method is used to form the terminological apparatus of the work, the method of comparative analysis, the method of figurative and stylistic analysis; method of semantic and structural-semantic analysis.

Scientific novelty. Peculiarities of typography as an art of design of printed text are studied. The definition of the concept of «typography» in the context of the semiotic discourse of graphic design of modern Ukrainian theater has been clarified. The most common methods of creating theater posters in Ukraine have been revealed.

Practical significance. The material expands information on the development of modern poster typography in the context of the specifics of the semiotic discourse of graphic design of the Ukrainian theater.

Key words: typography, theater poster, graphic design, modern Ukrainian theater, performances, composition, font, illustration.

Надійшла до редакції 07.11.2024 р.

УДК 37.013.73

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПОШУКИ ЄВГЕНА ЛИСИКА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ
НОНКОНФОРМІЗМУ В ДИЗАЙНІ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ****Анастасія Єрмуканова** – аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,

<https://orcid.org/0000-002-8783-5072><https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.905>ermukanova.nastasya@gmail.com

Досліджено особливості творчої діяльності головного художника Львівського театру опери і балету Євгена Лисика в контексті становлення нонконформізму в українському мистецтві. Виявлено специфіку прояву тенденцій нонконформізму в сценографії художника; на основі аналізу архітектонічних елементів та особливостей візуального образу сценічного простору вистав з'ясовано характерні риси нонконформізму Є. Лисика. Констатовано, що формування естетичного коду дієвої сценографії в Львівському театрі опери і балету та реформа художньої мови декораційного оформлення зумовлені не в останню чергу процесом самоідентифікації Є. Лисика через осмислення процесів, що відбувалися як у загальнотеатральному просторі зокрема, так і соціокультурному просторі означеного періоду загалом. Розроблений і втілений майстром дизайн сценічного простору вистав репрезентує унікальну матрицю ідейної художньої концепції творчості, що формувалася і отримала розвиток протягом десятиліть творчої діяльності в контексті боротьби за фізичну і духовну свободу людини.

Дослідження виявило, що елементи театрального формування, що потрапляють у просторовий досвід сценографії вистави Є. Лисика важливі і мають естетичний, інтелектуальний та пізнавальний рівень, працюючи на виявлення дійсності в естетичному образі навколишнього простору і космосу. Таким чином, для сценографії художника-нонконформіста характерний зв'язок з окремими, різноманітним та мінливими просторами поза сценою для створення театральних сигналів та нескінченних значень засобами можливості нескінченної реконфігурації простору театру, його громадського та приватного простору засобами розподілу груп блоків всередині сценічного образу.

Ключові слова: нонконформізм, театральний художник, Є. Лисик, сценографія, метафоричні образи, узагальнення, декорації.

Актуальність дослідження. У другій пол. XX ст. нонконформізм, як явище української художньої культури, отримав розвиток серед ряду художників, засвідчивши формування альтернативної мови зокрема і в театральній-декораційній дискурсі періоду соцреалізму. Театральні художники-нонконформісти репрезентували інноваційні напрями творчості, збагативши палітру стилістичних та формальних прийомів дизайну сценічного мистецтва, заклавши фундамент його подальшого розвитку. На сучасному етапі дослідження нонконформізму в дизайні сценічного мистецтва другої половини XX ст. як художнього явища, що здійснило вплив на багатьох представників сучасного мистецтва сценографії є однією з важливих тем мистецтвознавства, що і зумовлює актуальність дослідження.

Останні дослідження та публікації. Аналіз мистецтвознавчих досліджень та публікацій, присвячених творчості українських театральних художників другої половини XX ст., засвідчують стійкий

інтерес українських дослідників до різних аспектів професійної діяльності Є. Лисика. Дослідженню феномена, генези параметрів і місця творчості провідного вітчизняного сценографа в національному і світовому мистецтві і культурі, а також визначенню принципів його архітектурно-сценографічної діяльності як важливої складової творчого методу присвячено дослідження З. Климко «Архітектура сценографії Є. Лисика» [2] та монографію В. Проскурякова, З. Климко і О. Зінченко «Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі» [10]. Дослідженню особливостей сценографії Є. Лисика присвячено ряд наукових публікацій Ю. Богданової та І. Копиляк «Зображувальні світи Є. Лисика» [1], Л. Медвідь «Євген Лисик: монументальність, простір, час» [5], Н. Назар «Споглядати улюбленого» [6], М. Оверчук «Повір – і побачиш (ескіз до портрета сценографа Мирона Кипріяна)» [7], В. Овсійчука «Євген Лисик» [8] та «Художник Євген Лисик» [9], С. Янаса «Симфонія образів Євгена Лисика» [13] та ін.

Цікавий матеріал, що сприяв осмисленню специфіки сценографічної діяльності Є. Лисика, представлено в наукових розвідках В. Проскурякова, І. Абрамюк, П. Босого, Б. Гоя, І. Гуменник, З. Климко, В. Кохзуба, Ю. Філіпчука, М. Яціва та ін. Проте особливості творчої діяльності Є. Лисика в контексті становлення нонконформізму в українському мистецтві лишаються практично невисвітленими.

Мета дослідження – виявити особливості творчої діяльності головного художника Львівського театру опери і балету Є. Лисика в контексті становлення нонконформізму в українському мистецтві.

Методи дослідження. Застосовано метод культурно-історичного аналізу, що дозволив розглянути тенденції розвитку дизайну сценічного мистецтва 1950-1970-х рр.; типологічний метод, що сприяв виявленню особливостей проявів нонконформізму відповідно до специфіки дизайну сценічного мистецтва; функціонально-типологічний метод, що сприяв виявленню специфіки нонконформізму в художніх рішеннях Є. Лисика; метод мистецтвознавчого, образно-стилістичного та формально-стилістичного аналізу дизайну сценічного простору вистав, розробленого Є. Лисиком на сцені Львівського театру опери і балету та ін.

Виклад матеріалу. Нонконформізм, як суспільно-культурний феномен, «презентований, насамперед, візуальним мистецтвом й існує поза стилістичних, «напрямових», «течієвих» або часових і просторових вимірів, має інтелектуально-духовний та глибоко національний характер, просякнутий своєрідною антропологічною філософією та естетикою цілепокладанням форм буття» [4].

Дослідники розглядають український нонконформізм у першу чергу як «історико-культурний та художній феномен, який має власні традиції розвитку і власну художню специфіку, відмінну від традицій окресленого періоду інших республік в складі Радянського Союзу і європейських країн» [12; 148]. Л. Смирна наголошує на тому, що саме з цієї причини український нонконформізм доцільно розуміти не стільки як «інваріантний набір стильових, формальних або жанрових принципів» [12; 148], скільки як «явище, що спровокувало утворення специфічно національної іконології художньої творчості» [12; 148].

Існує думка, що нонконформізм не є дихотомією альтернатив, а скоріше «свідомий вибір – розмислів над «зв'язкою» художнього мислення – куди потрібно йти і навіщо» [3; 77]. І. Легенький акцентує увагу на тому, що «цей вирок цілепокладання без фіксованої цілі (порівняйте з кантівським визначенням естетичного) визначається єдністю рефлексуючого розуму і концептом, схемою, паттерном, вбудованими в поведінку локалізованого почуття митця-нонконформіста у всій своїй повноті» [3; 77].

І. Проців наголошує на тому, що появою в українському мистецтві нонконформізму ознаменовувався період «відлиги» – межа 1950-1960-х рр., а його витоками стали «ранішні історичні події». На східноукраїнських землях точкою відліку стала «горезвісна одноразова ліквідація сталінським режимом у 1932 р. усіх мистецьких течій та організацій з метою запровадження єдиного «творчого методу» – соціалістичного реалізму» [11; 919], оскільки «подібні відверто насильницькі способи керівництва мистецькими сферами не могли не викликати спротиву з боку художників» [11; 919], а на західноукраїнських територіях – повоєнний прихід радянських військ, «реальне і повне встановлення пріоритетів соцреалізму» [11; 919]. Науковець стверджує: «Нонконформізм знайшов свій початковий вираз наприкінці війни у масовій еміграції кращих мистецьких сил на Захід і принциповій незгоді із засадами соцреалізму тих, хто залишився» [11; 919], а остаточне перетворення його на помітне явище відбулося лише після смерті Й. Сталіна та короткого періоду «відлиги».

І. Легенький розглядає феномен нонконформізму в стильовому визначенні. Дослідник визначає стиль як «надсистемне явище, яке характеризується іманентно, тобто, в просторі рецепції та творення мистецького твору» [3; 76] і в якому можна побачити різноманітні аспекти, зокрема певну художню пам'ять, «письмо як концентрацію інформації спонування» [3; 76] і стверджує, що нонконформізм «як настанова творчості асимілював всі стилі». В певній мірі відповідав космосу репресованої художньої інтелігенції, космосу культури і розумівся як своєрідна форма становлення художньої образності, яку пов'язують з відкритістю витоків формотворення. Тому стиль як система адекватності нонконформізму або фіксування витоків, фіксування перманентного становлення творчості всупереч ідеології (політичній,

художній, релігійний та ін.) має свій специфічний дискурс, промову» [3; 76].

На думку дослідників розвитку нонконформізму на західноукраїнських землях однією з потужних постатей у львівському середовищі художників у 1950-1960-ті рр. був видатний живописець і сценограф Є. Лисик (1930-1991 рр.) – головний художник Львівського театру опери і балету (з 1967 р.), автора сценографії до 76-ти вистав.

Закінчивши Львівське училище альфрейних робіт у 1949 р. він влаштувався до декораційного цеху Львівського театру опери і балету і наступних кілька років працював під головуванням відомого театрального художника Ф. Нірода, паралельно навчаючись у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (1955-1960 рр.). Після закінчення цього інституту Є. Лисик працював у Львівському театрі опери та балету. Як наголошує З. Климко, молодий художник «опинився в середовищі і атмосфері великого театрального європейського міста – театральна культура якого сформувалася з досягнень німецького, австрійського, польського, єврейського, чеського, російського, українського народів» [2; 4].

Як засвідчує ряд авторів, митець неодноразово конфліктував із провладними інституціями. Нонконформізм Є. Лисика проявився вже в роки навчання в інституті – творчі пошуки молодого митця не вкладалися в ідеологію соцреалізму, відтак були розцінені як формалістичні, що навіть поставило під загрозу подальше навчання. Дослідники акцентують увагу на тому, що «проблеми з офіційними владними структурами розпочалися у нього ще під час навчання у львівському інституті. Його небажання погоджуватися з засадами соцреалізму завершилося відрахуванням «за неуспішність». Він потрапив у хвилю переслідувань проявів формалізму в навчанні, виявлених спеціально присланою комісією. На основі її висновків були звільнені з роботи викладачі відділу монументально-декоративного живопису Ю. Щербатенко і Р. Сільвестров; зняли з посади завідувача кафедри Р. Сельського, а на колег Є. Лисика – О. Кіщенко, В. Товтіна, Р. Кільдибекова і О. Сопелкіна – накладено суворі адміністративні стягнення [11; 922].

У 1962 р. ним здійснено перше самостійне художнє оформлення балетної вистави «Болеро» М. Равеля. Невдовзі Є. Лисиком, який відчув неабиякі можливості самовиявлення, здійснено сценографічне оформлення десяти вистав, серед яких «Демон» А. Рубінштейна, «Заручини в монастирі», «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Святкова сюїта на честь космонавтів» Ю. Бірюкова, «Поема про негра» на музику Д. Гершвіна (балетмейстер С. Дречин), «Терем-теремок» І. Польського, «Фра-Дияволо» Д. Обера, «Царівна наречена» М. Римського-Корсакова та ін. «Лисик – монументаліст від природи, був одержимий спрагою праці на великих площинах і просторах. У своїй творчості він звертався до багатотисячної аудиторії. А надати таку можливість – творити для людей у часи реакції, концтаборів, переслідувань і дисидентства – міг тільки театр» [2; 47].

У 1967 р. Є. Лисика призначено головним художником Львівського театру опери і балету. «Унікальна здатність створювати відчуття монументальності у кожному, навіть найменшому рисунку чи ескізі, активно проникати у простір, отримали надалі реалізацію у багатолітній і плодотворній праці Є. Лисика як театрального художника» [11; 922].

Розроблений і втілений Є. Лисиком дизайн сценічного простору вистав репрезентує унікальну матрицю ідейної художньої концепції творчості, що формувалася і отримала розвиток протягом десятиліть творчої діяльності «від боротьби за фізичну свободу Людини до боротьби за її свободу духовну» [2; 47].

Є. Лисик вдало втілював узагальнені метафоричні образи культури людської цивілізації, підносячи справжнє мистецтво, синтезуючи засоби класичної сценографії (сценічний простір організовується живописними, пластичними, конструктивними, колористичними, фактурними, текстурними засобами та масштабним співвідношенням складових предметного середовища, кольорових плям) відповідно до тектоніки і внутрішнього ритму емоційного аспекту постановки та власних театрального архітектурно-сценографічного формотворення. Як стверджують дослідники, головними архітектурно-сценографічними принципами вибору засобів розкриття змістового аспекту вистав, що майстер обрав вже під час створення першого «якісного середовища сценічної театральної дії» [2; 5] були «гармонізація реальних перспектив комплексу «зал-сцена»; використання оптичних ілюзій і розгляд планшету сцени також у вигляді кіл, овалів, циліндрів, спіралей тощо; застосування і розвиток сучасних і футуристичних архітектурних стилів» [2; 5]. Показовими прикладами дієвості авторського підходу є дизайн сценічного простору вистав «Спартак» А. Хачатуряна (1965, 1986 рр.), «Вій» В. Губаренка (1985 р.), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1988 р.) та ін.

На думку науковців, створені Є. Лисиком об'єкти сценічного дизайну засвідчують його нестандартне інтерпретативне мислення, що, в першу чергу, спиралося не на сліпе слідування наративу сценічного твору, а його відчуття. Таким чином, розроблений художником дизайн

сценічного простору репрезентує глядачу вигадану в його уяві умовну реальність, підґрунтям якої стали метафоричні, символічні, надзвичайно глибокі за змістом та образи [1; 8].

Фігуративні та зображальні композиції художника викликали у представників ідеологічних мистецьких інституцій несприйняття через «відсутність прагнення до будь-яких зовнішніх ефектів, до залучення «потрібних» тем» [11; 922].

Дотримуючись основних експресіоністичних засад, Є. Лисик прагнув до максимального вираження глибинних емоцій, що сприяло активному співпереживанню сценічної дії глядачем. Авторський підхід художника можна розглядати як мистецтво координувати простір і контролювати його форму з метою досягнення цілей театральної вистави; підхід до створення вистави з точки зору абсолютної філософсько-естетичної візуальності; процес візуально-акустичного формування простору вистави за формою та естетично, таким чином, щоб забезпечити досягнення стану взаємодії та інтелектуального та естетичного спілкування, в якому актор бере участь в процесі взаємодії зі сценічними об'єктами (зазвичай однією великою концептуальною декорацією), а глядач бере участь своєю присутністю та уявою.

Висновки. Формування естетичного коду дієвої сценографії в Львівському театрі опери і балету та реформа художньої мови декораційного оформлення зумовлені не в останню чергу процесом самоідентифікації Є. Лисика через осмислення процесів, що відбувалися як у загальнотеатральному просторі зокрема, так і в соціокультурному просторі означеного періоду загалом. Розроблений і втілений Є. Лисиком дизайн сценічного простору вистав репрезентує унікальну матрицю ідейної художньої концепції творчості, що формувалася і отримала розвиток протягом десятиліть творчої діяльності в контексті боротьби за фізичну і духовну свободу людини.

Елементи театрального формування, що потрапляють у просторовий досвід сценографії вистави Є. Лисика важливі і мають естетичний, інтелектуальний та пізнавальний рівень, працюючи на виявлення дійсності в естетичному образі навколишнього простору і космосу. Для сценографії художника-нонконформіста характерний зв'язок з окремими, різноманітним та мінливими просторами поза сценою для створення театральних сигналів та нескінченних значень засобами можливості нескінченної реконфігурації простору театру, його громадського та приватного простору засобами розподілу груп блоків всередині сценічного образу.

Список використаної літератури

1. Богданова Ю. Л., Копиляк І. М. Зображувальні світи Є. Лисика. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. Серія: *Архітектура*. 2021. № 1. С. 8–9.
2. Климко З. В. Архітектура сценографії Є. Лисика : дис. канд. архітектури : 18.00.01 / Ін-т архітектури Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Львів, 2018. 233 с.
3. Легенький І. Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз : дис... канд. філос. наук : 09.00. 04. Київ, 2017. 194 с.
4. Любимий Я. В., Смирна Л. В. Нонконформізм. Енциклопедія Сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. URL : <https://esu.com.ua/article-73459> (дата звернення : 11.05.2024).
5. Медвідь Л. Євген Лисик: монументальність, простір, час. *Просценіум*. 2004. № 1–2 (8–9). С. 23–27.
6. Назар Н. Споглядати улюбленого. Жовква : Місіонер, 2016. 320 с.
7. Оверчук М. Повір – і побачиш (ескіз до портрета сценографа Мирона Кипріяна). *Просценіум*. 2005. № 3. С. 14.
8. Овсійчук В. Євген Лисик. *Просценіум*. 2001. № 1. С. 36–44.
9. Овсійчук В. Художник Євген Лисик. *Народознавчі зошити* / Ін-т народознавства НАН України. 1996. № 5. С. 328–334.
10. Проскураков В., Климко З., Зінченко О. Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2016. 136 с.
11. Проців І. Нонконформізм на зламі 1950-1960-х років. *Народознавчі зошити*. 2012. № 5 (107). С. 919-922.
12. Смирна Л. В. Український художній нонконформізм в контексті розвитку європейського мистецтва другої половини ХХ ст. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2014. Вип. 7. С. 146-160.
13. Янас Л. Симфонія образів Євгена Лисика. *Театральна бесіда*. 2001. 4.2(10). С. 12–13.

References

1. Bohdanova Y. L., Kopylyak I. M. Visual worlds of E. Lysyk. Bulletin of the Lviv Polytechnic National University. Series: Architecture. 2021. №. 1. P. 8–9.
2. Klimko Z. V. The architecture of scenography by E. Lysyk: dissertation. Ph.D. of architecture: 1800.01 / Institute of Architecture of the Lviv Polytechnic National University. Lviv, 2018. 233 p.
3. Legenky I. Yu. Musical nonconformism as a phenomenon of Ukrainian artistic culture of the second half of the 20 th - beginning of the 21 st centuries: philosophical and anthropological analysis: dissertation. Candidate of Philosophical Sciences: 09. 00. 04. Kyiv, 2017. 194 p.

4. Lyubiviy Ya. V., Smyrna L. V. Nonconformism. Encyclopedia of Modern Ukraine / Edited by: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak and others. ; National Academy of Sciences of Ukraine, National Academy of Sciences. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2021. URL: <https://esu.com.ua/article-73459> (access date: 05/11/2024).
5. Medvid L. Yevhen Lysyk: monumentality, space, time. *Proscenium*. 2004. No. 1–2(8–9). P. 23–27.
6. Nazar N. Contemplating the Beloved. Zhovkva : Missioner, 2016. 320 p.
7. Overchuk M. Believe – and you will see (sketch for the portrait of scenographer Myron Kyprian). *Proscenium*, 2005. № 3. P. 14.
8. Ovsyichuk V. Yevhen Lysyk. *Proscenium*. 2001. № 1. P. 36–44.
9. Ovsyichuk V. Artist Yevhen Lysyk. Folklore notebooks / Institute of Folklore of the National Academy of Sciences of Ukraine. 1996. № 5. P. 328–334.
10. Proskuryakov V., Klimko Z., Zinchenko O. Creativity of E. M. Lysyk in time, space, scenography and architecture. Lviv Polytechnic Publishing House, 2016. 136 p.
11. Protsiv I. Nonconformism at the turn of the 1950s and 1960s. Ethnological notebooks. 2012. № 5 (107). P. 919–922.
12. Smyrna L.V. Ukrainian artistic nonconformism in the context of the development of European art of the second half of the 20th century. *Bulletin of the Mariupol State University. Series : Philosophy, cultural studies, sociology*. 2014. Issue 7. P. 146–160.
13. Yanas L. Symphony of images of Yevhen Lysyk. Theatrical conversation. 2001. 4.2 (10). P. 12–13.

CONCEPTUAL SEARCHES OF YEVHEN LYSYK IN THE CONTEXT OF ESTABLISHMENT OF NONCONFORMISM IN STAGE SPACE DESIGN

Yermukanova Anastasia – postgraduate, Kyiv National
University of Culture and Arts, Kyiv

Peculiarities of the creative activity of the chief artist of the Lviv Opera and Ballet Theater Yevgeny Lysyk in the context of the formation of nonconformism in Ukrainian art are studied. The specificity of the manifestation of nonconformism tendencies in the artist's scenography is revealed; on the basis of the analysis of architectural elements and features of the visual image of the stage space of performances, the characteristic features of Yevhen Lysyk's nonconformism were revealed. It has been established that the formation of the aesthetic code of effective scenography in the Lviv Opera and Ballet Theater and the reform of the artistic language of the set decoration were determined not least by the process of self-identification of Ye. in general. The design of the stage space of the performances developed and implemented by the master represents a unique matrix of the ideological artistic concept of creativity, which was formed and developed during decades of creative activity in the context of the struggle for the physical and spiritual freedom of man.

The research revealed that the elements of theatrical formation that fall into the spatial experience of the scenography of E. Lysyk's play are important and have an aesthetic, intellectual and cognitive level, working to reveal reality in the aesthetic image of the surrounding space and cosmos. Thus, the scenography of a non-conformist artist is characterized by a connection with separate, diverse and changing spaces outside the stage to create theatrical signals and infinite meanings by means of the possibility of endless reconfiguration of the space of the theater, its public and private space by means of the distribution of groups of blocks within the stage image.

Key words: nonconformism, theater artist, E. Lysyk, scenography, metaphorical images, generalization, scenery.

UDC 37.013.73

CONCEPTUAL SEARCHES OF YEVHEN LYSYK IN THE CONTEXT OF ESTABLISHMENT OF NONCONFORMISM IN STAGE SPACE DESIGN

Yermukanova Anastasia – postgraduate, Kyiv National
University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the creative activity of the chief artist of the Lviv Opera and Ballet Theater Yevhen Lysyk in the context of the formation of nonconformism in Ukrainian art.

Research methodology. The method of cultural-historical analysis was applied, which made it possible to consider the development trends of stage art design in the 1950–1970 s; the typological method, which contributed to the identification of the features of the manifestations of nonconformism in accordance with the specifics of the design of stage art; the functional-typological method, which contributed to the identification of the specificity of nonconformism in the artistic decisions of E. Lysyk; the method of art history, figurative-stylistic and formal-stylistic analysis of the design of the stage space of performances developed by Yevhen Lysyk on the stage of the Lviv Opera and Ballet Theater and others.

Scientific novelty. Peculiarities of the creative activity of the chief artist of the Lviv Opera and Ballet Theater Yevgeny Lysyk in the context of the formation of nonconformism in Ukrainian art are studied. The specificity of the manifestation of nonconformism tendencies in the artist's scenography is revealed; on the basis of the analysis of architectural elements and features of the visual image of the stage space of performances, the characteristic features of Yevhen Lysyk's nonconformism were revealed. It has been established that the formation of the aesthetic code of effective scenography in the Lviv Opera and Ballet Theater and the reform of the artistic language of the set decoration were determined not least by the process of self-identification of Ye. in general. The design of the stage space of the performances developed and implemented by the master represents a unique matrix of the ideological artistic concept of creativity, which was formed and developed during decades of creative activity in the context of the struggle for the physical and spiritual freedom of man.

Practical significance. Certain aspects and conclusions of the study can be used in further scientific development of the problem of non-conformism in stage design.

Key words: nonconformism, theater artist, E. Lysyk, scenography, metaphorical images, generalization, scenery.

Надійшла до редакції 6.11.2024 р.

УДК 72.012 / 338.233

РЕКЛАМНІ НАПИСИ В ПРОЦЕСАХ ТВОРЕННЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ

Наталія Дядюх-Богатко – кандидат мистецтвознавства, доцент
Національний університет «Львівська політехніка», Львів
<https://orcid.org/0000-0001-6822-7488>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.906>
ndbogatko@gmail.com

Трансформація міського простору під впливом візуальної реклами є важливою темою, що приймає як естетичні, так і культурні аспекти сучасних міст. Візуальна реклама в міському середовищі не лише виконує свою функцію з комерційної точки зору, але й істотно впливає на формування естетики міського ландшафту, культурної ідентичності та сприйняття простору мешканцями та зручності міста. Візуальна реклама, зокрема бігборди, банери, плакати та цифрові екрани, стала невід'ємною частиною сучасних міст. Проте її вплив на естетику міського простору є складним і неоднозначним. У містах з історичною забудовою (наприклад, Львів, Київ, Одеса) реклама може вступати в конфлікт із культурною спадщиною, особливо коли вона не інтегрована в архітектурний контекст.

Ключові слова: ідентичність міста, культурний код, рекламний напис, традиції, спадщина, символізм, дизайн реклами.

Актуальність проблеми. Рекламні написи в міському просторі мають потужний вплив на формування його культурного та соціального ландшафту. Вони не лише забезпечують свою основну функцію – комунікацію зі споживачем, а й формують зовнішнє середовище міста, впливаючи на його мешканців, особливо на молодь.

Метою наукового пошуку є дослідження впливу рекламних написів на культурне та соціальне формування міського простору. Зокрема, прагнемо проаналізувати як різні типи реклами сприяють формуванню ціннісних орієнтирів, впливають на естетичне сприйняття міста та які виклики постають перед суспільством у контексті контролю й регулювання рекламного контенту.

На аналізі рекламних повідомлень із точки зору мистецтвознавства у вітчизняній літературі зосереджується С. Прищенко. Зокрема, на естетичних параметрах колористичного формотворення в рекламній графіці України, плакатах у контексті сучасного рекламного дизайну, процесах проєктування як синтезу соціокультурних, ідеологічних, колірних, графічних і маркетингових аспектів [1-5]. В окремих дослідженнях на естетиці рекламних написів зупиняється Р. Яців [7]. І. Продан розглядає іміджеву рекламу у дизайні [6]. За останні роки в Україні до кола наших інтересів дотичними є докторські дослідження, захищені Н. Бабій (2024 р.) та Н. Складенко (2023 р.).

Цьогоріч захищена дисертація за суміжною темою в Івано-Франківську. Н. Бабій розглядає трансформацію західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії виробництва як важливий елемент сучасного міського середовища. Вона аналізує як стріт-арт, зокрема графіті та мурали стають засобами неформальної комунікації та водночас інструментами культурного висловлення. У цьому контексті вуличне мистецтво часто виступає як форма протесту або громадянської активності, а також спосіб створення унікальної ідентичності міста. Крім того, Н.Бабій підкреслює, що стріт-арт перетворюється на частину комунікаційної стратегії брендів та виробників, адже він має помітний вплив на молодь і культурний ландшафт міста [1]. Цей процес, на її думку, має двоякий характер: з одного боку, це засіб творчого самовираження, а з іншого – спосіб комерціалізації та інтеграції в масову культуру.

У монографії Н. Складенко «Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку» (2023 р.) розглядається взаємозв'язок між візуальними комунікаціями та концепціями сталого розвитку в сучасному дизайні. Авторка досліджує як дизайн візуальних елементів (графіка, реклама, упаковка, брендинг) може сприяти впровадженню екологічно відповідальних ідей та практик у суспільство, акцентує увагу на тому, що візуальні комунікації є важливим інструментом у процесі інформування та освіти суспільства щодо екологічних проблем. Авторка аналізує як динамічні концепції дизайну можуть підвищувати обізнаність про сталість, сприяти змінам у поведінці споживачів та підтримувати екологічно відповідальні ініціативи [9]. Н. Складенко також досліджує як дизайнери можуть використовувати новітні технології та інноваційні підходи для створення

комунікацій, що не лише інформують, але й активно сприяють сталим змінам у суспільстві.

Д. Башманівський у дисертації «Реклама як чинник суспільних трансформацій: соціально-філософський аналіз» (2023 р.) наголошує на філософських аспектах та досліджує вплив реклами на суспільні зміни і її роль у формуванні сучасних соціальних й культурних процесів. Він розглядає рекламу як соціальний інститут, що впливає на сприйняття та моделювання реальності, а також механізм формування споживчих цінностей, ідентичностей та світоглядів. У своєму дослідженні Д. Башманівський аналізує соціальні, культурні та етичні аспекти рекламних повідомлень, звертаючи увагу на їх здатність формувати суспільні настрої та трансформувати культурні норми, розглядає взаємозв'язок реклами з глобалізаційними процесами, постмодернізмом та формуванням нових соціальних практик, що стосуються споживацтва та ідеології успіху [2].

З останніх робіт за кордоном відзначимо праці Кеті Кіккерт та Ненсі Робертс. К.Кіккерт є графічною дизайнеркою, що спеціалізується на книжковому дизайні, брендингу ресторанів та ілюстрації. На основі авторських фотографій вінтажних неонових вивісок видала книгу «Вивіски Голлівуду: блискуча графіка та сяючий неон у Тінселтауні середини століття» (2023 р.), що демонструє блиск Голлівуду крізь вивіски сер. XX ст. [13]. У книзі Н.Робертс «Стратегія дизайну: виклики на проблемній території» (2023 р.) йдеться про стратегії дизайну, що застосовуються до так званих «злих проблем» (wicked problems). Це складні проблеми, що важко піддаються традиційним методам вирішення через їхню непередбачуваність, багатофакторність та відсутність чітких рішень. Н.Робертс акцентує увагу на необхідності інтеграції багатодисциплінарних підходів і залучення різних зацікавлених сторін для розробки ефективних рішень [12].

У час військового протистояння потрібно чітко усвідомлювати можливості перевиховування молоді через культурологічні чинники рекламних написів. Бо вони формують ідентичність міста. Реклама є частиною візуальної культури міста. Оригінальні й естетично привабливі рекламні написи можуть сприяти розвитку позитивного іміджу міста, підкреслювати його унікальність і культурну спадщину. Це стосується не лише глобальних брендів, а й місцевих ініціатив та бізнесу.



Рис. 1. Зразок шрифту «Vinnytsia Serif» для Вінниці. Автор Дмитро Растворцев [11].

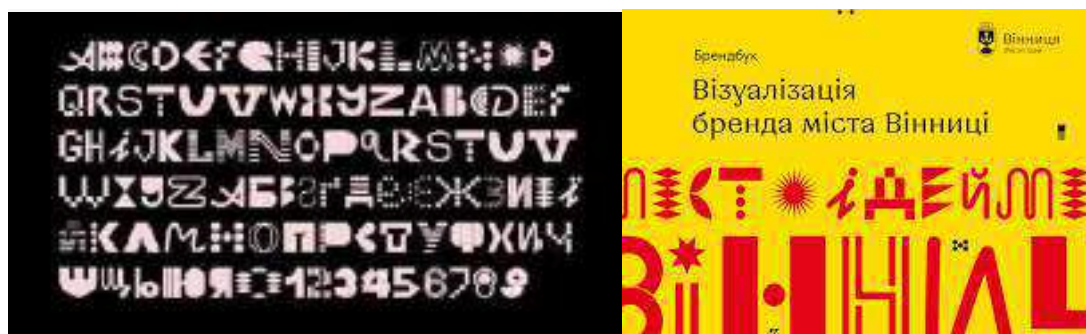


Рис. 2. Шрифт «Display» для Вінниці. Автор Дмитро Растворцев [11].

Формування ідентичності міста – це складний і багатогранний процес, що включає культурні, соціальні, історичні та економічні аспекти. Ідентичність міста визначає його унікальність, те, як мешканці і гості сприймають міський простір, та які символи і цінності з ним асоціюються. Ідентичність міста формується через фізичну та символічну репрезентацію міського середовища, культурні події, архітектуру, громадські простори та історичну спадщину.

До ключових чинників, що впливають на формування ідентичності міста належить архітектура і міська

інфраструктура, культурна спадщина і традиції, символи та образи міста й інші менш вагомі чинники.

Архітектура є основним носієм ідентичності міста, оскільки вона створює фізичний образ, з яким асоціюється населений пункт [10; 141]. Знакові будівлі, історичні пам'ятки, міські площі, парки, транспортна система – усе це формує унікальний вигляд міста. Наприклад, Париж асоціюється з Ейфелевою вежею, Лондон – із Біг-Беном, а Київ – із Софійським собором. Ці символи стають частиною колективної свідомості і сприяють впізнаваності міста на глобальному рівні. Ідентичність міста в Україні формується на основі багатого історичного, культурного та соціального контексту, що відображає глибокі національні традиції й сучасні трансформації. Українські міста, незважаючи на спільні національні риси, мають свою унікальну ідентичність, що залежить від їхнього історичного шляху, архітектурного обличчя, культурної спадщини та соціальних процесів.

Українські міста мають багату історію, що значною мірою формує їхній характер. Історичні події, битви за незалежність, національно-визвольні рухи та взаємодія різних культур створюють неповторну ідентичність кожного міста. Наприклад, Київ – столиця з тисячолітньою історією. Софійський собор, Києво-Печерська лавра та Золоті ворота є символами міста і національної ідентичності України. Львів – місто з глибокими європейськими традиціями, відоме історичними зв'язками з Польщею та Австро-Угорщиною, а також як центр українського національного відродження. Одеса – місто на морі, що поєднує різні культури та нації, відоме своїм і гумором.



Рис. 3. Зразок шрифту «Lytsk Type». Автор Кирило Ткачов [11].

Міста, де мешкають люди різних національностей, культур і релігій, мають складнішу та багатшарову ідентичність. Така різноманітність може збагачувати міське середовище, створюючи атмосферу толерантності та відкритості. Етнічні квартали, національні свята, різноманітні релігійні споруди стають частиною загального образу міста і сприяють формуванню його мультикультурної ідентичності. Крім того, міфи та легенди, пов'язані з містом, формують його символічну ідентичність. Ці історії передаються з покоління в покоління і часто стають частиною колективної свідомості мешканців. Вони допомагають створювати романтичні або містичні образи міста, які приваблюють туристів і сприяють його популяризації.

Події 2013-2014 років, а саме Революція Гідності, суттєво вплинули на міську ідентичність у багатьох регіонах України, особливо в Києві, який став центром політичних та соціальних змін. Майдан Незалежності – головна площа столиці, стала символом боротьби за свободу, демократичні права та національну ідентичність. Ці події змінили не лише політичний ландшафт країни, але й суттєво вплинули на громадську свідомість, посилюючи почуття національної єдності та ідентичності.

Після здобуття державної незалежності в 1991 році, а особливо після Революції Гідності, в Україні активно триває процес «декомунізації», що впливає на символічну ідентичність багатьох міст. А це включає перейменування вулиць і площ, названих на честь радянських діячів; демонтаж пам'ятників радянським лідерам; відновлення національної символіки, встановлення пам'ятників українським діячам та героям. Ці процеси дозволяють формувати нову національну ідентичність, яка більше відповідає сучасним цінностям українського суспільства.

Війна на Сході України, що почалася в 2014 році, та окупація Криму суттєво вплинули на міста як соціальні і культурні простори. Внутрішні переміщення людей (переселенці) створили нові соціальні виклики, але й сприяли розвитку солідарності та взаємодопомоги. Такі міста як Дніпро, Запоріжжя, Харків стали ключовими у прийнятті переселенців та формуванні нової, більш інклюзивної ідентичності. Економічні реалії також значно впливають на ідентичність українських міст.

Історичний досвід і культурні традиції відіграють важливу роль у формуванні міської ідентичності. Місто з багатою історією має потужну культурну основу, що впливає на його сучасний вигляд і характер. Музеї, театри, фестивалі, художні виставки – усе це допомагає зміцнити зв'язок між минулим і сучасністю, створюючи відчуття неперервності культури. Міста, що підтримують і популяризують свою історію та культурну спадщину, можуть зберігати унікальний дух і привабливість для туристів і мешканців. Усі ці

події завжди супроводжуються рекламними повідомленнями, афішами, текстами.



Рис. 4. Зразок шрифту «Dnipro». Автори Андрій Шевченко, Кирило Ткачов [11].

Важливу роль у формуванні ідентичності міста відіграють символи та знакові образи, що асоціюються з містом і відображають його унікальність. Це можуть бути як фізичні об'єкти (архітектурні споруди, пам'ятники), так і нематеріальні аспекти (легенди, міфи, історичні події). Символи дозволяють місту комунікувати свою ідентичність через брендинг і створення пізнаваного образу для зовнішнього світу.

Брендинг є важливим інструментом формування ідентичності міста і включає створення візуального образу, логотипу, слогану, а також кампаній, спрямованих на популяризацію міста в національному та міжнародному контексті [5; 179]. Брендінг допомагає підкреслити унікальні риси міста та його привабливі сторони для різних аудиторій – туристів, інвесторів, нових мешканців.

У зв'язку з військовим екоцидом усе актуальніше постає тема природних ресурсів та ландшафтні особливості. Міста, що знаходяться в мальовничих природних умовах або мають добре збережені природні зони, часто асоціюються з екологічною свідомістю та високою якістю життя. Та сьогодні, ці маркери мають швидше негативний акцент; у Харкові постійний запах їдкого диму, в Херсоні та інших прибережних зонах близькість до ріки мала великий екологічний стрес після вибуху дамби. В Україні ландшафт, що формує образ як екологічно чистого та комфортного міста, стає рідкістю.

Медіа та реклама відіграють значну роль у створенні міської ідентичності. Рекламні кампанії, соціальні мережі та інформаційні ресурси формують уявлення про місто як для його мешканців, так і гостей. Важливу роль у цьому процесі відіграють репортажі про культурні події, архітектурні новації, соціальні ініціативи, а також критика чи схвалення з боку журналістів та блогерів.

Рекламні написи мають культурологічний вплив на соціальні, культурні та естетичні аспекти життя в місті [5; 209]. До культурологічних чинників рекламних написів, що мають важливе значення в процесі формування міського простору відносимо: мову, естетику, семантику, соціальні норми, глобалізацію, історичний контекст, етичний аспект.

Мова, що використовується в рекламних написах, відіграє ключову роль у формуванні міської ідентичності. Використання рідної мови в рекламі підкреслює національну і культурну приналежність міста. Крім того, рекламні написи можуть містити регіональні діалекти або сленг, що додає автентичності. Однак застосування іноземних мов, особливо англійської, вказує на глобалізаційні процеси та може підкреслювати сучасний, відкритий характер міського простору. Для Львівської, Закарпатської областей в частині районів для рекламних написів використовують білінгвізми.

Реклама є частиною візуальної культури міста, а тому вона створює або псує загальну естетику простору. Оригінальні та креативні рекламні рішення здатні гармонійно вписатися в архітектуру міста, надаючи йому динамізму і сучасності. Проте надмірна кількість реклами або недбало виконані написи можуть викликати візуальний шум і створювати хаотичну картину, що негативно позначається на культурному сприйнятті міста.

Рекламні написи несуть змістовні меседжі, що впливають на світогляд і поведінку людей. Реклама, що просуває культурні, соціальні або екологічні ініціативи, може стати інструментом соціальної відповідальності. Наприклад, реклама, що підкреслює важливість захисту довкілля або культурної спадщини, впливає на суспільні цінності й мотивує до дій, спрямованих на розвиток спільноти.

Рекламні повідомлення можуть відображати соціальні стандарти та норми, пропонуючи певні моделі поведінки. У рекламі часто зображуються ідеальні образи успіху, краси або стилю життя, які суспільство може прагнути наслідувати. Це впливає на ідентичність особистості, її уявлення про себе та свої можливості. Водночас соціально орієнтована реклама може сприяти активізації громадянської позиції, волонтерських рухів та соціальних змін.

Реклама є одним із відображень глобалізаційних процесів у містах. Великі бренди і транснаціональні корпорації використовують рекламний простір для поширення своєї продукції, підкреслюючи глобальну єдність і спільність культурних трендів. Однак це може призводити до стирання місцевої унікальності та стандартизації міського середовища.

Рекламні написи сприймаємо і крізь історичний та культурний контекст, що може бути пов'язано з історією міста, його архітектурою та культурною спадщиною. Вдало інтегровані елементи місцевої історії або культурних символів у рекламних повідомленнях підсилюють зв'язок мешканців із рідним містом, створюючи почуття гордості за свою культуру. Наприклад, використання символіки або мотивів, характерних для міста, у рекламі локальних брендів може стати частиною збереження й популяризації місцевих традицій.



Рис. 5. Реклама напівфабрикатів «Гали Балувана». Місто Черкаси.

Акцент та етичному аспекті як елементі культурологічного виховання сприймаємо крізь призму етичних та моральних норм суспільства. Так бренд напівфабрикатів «Гали Балувана», що позиціонував себе як помічник із домашніми напівфабрикатами: варениками, пельменями – іноземцями сприймається як вияв сексизму до жінки Галі, яка постійно має щось готувати. Бо реклама може бути засобом культурної освіти, транслуючи етичні та моральні норми суспільства. При цьому важливо, щоб реклама відповідала культурним і моральним стандартам громади, уникаючи маніпулятивних або образливих меседжів, що можуть негативно вплинути на соціальний клімат.

Етичні аспекти реклами є важливою складовою суспільної відповідальності бізнесу і маркетингу. Оскільки реклама має вплив на чималу кількість людей, вона повинна відповідати певним моральним і культурним стандартам.

Реклама може бути засобом культурної освіти, транслуючи етичні та моральні норми суспільства. При цьому важливо, щоб реклама відповідала культурним і моральним стандартам громади, уникаючи маніпулятивних або образливих меседжів, що можуть негативно вплинути на соціальний клімат.

Відображення ідентичності українського міста в рекламі є важливим елементом формування його образу в громадській свідомості, як серед місцевих жителів, так і серед гостей. Реклама відіграє ключову роль у популяризації міської культури, історії, традицій, а також розвитку бренду міста.

Реклама часто використовує знакові культурні та історичні символи міста, які викликають емоційний відгук і асоціюються з унікальністю конкретного міського середовища. Наприклад, Київ у рекламі часто пов'язаний із зображенням Софійського собору, Києво-Печерської лаври, Майдану Незалежності. Ці місця символізують історичне, релігійне та політичне значення столиці. Львів рекламується через свій історичний центр, включений до списку ЮНЕСКО, а також кав'ярні, литовські та австрійські архітектурні стилі, що робить акцент на культурній спадщині та європейських зв'язках міста.

Чимало українських міст активно займаються брендингом, створюючи унікальні логотипи та слогани, що підкреслюють їхню ідентичність. Бренд міста в рекламі допомагає зробити його пізнаваним як на національному, так і на міжнародному рівнях. Київ просувається під брендом «Kyiv is the heart of Ukraine», що відображає його роль як столиці і культурного центру. Львів використовує слоган «Львів відкритий для світу», підкреслюючи гостинність та мультикультурність міста. Одеса може використовувати слогани, що відображають її легкість, свободу та особливий гумор, наприклад «Одеса – місто усмішок». Ці елементи в рекламних кампаніях допомагають посилювати зв'язок між містом і його мешканцями, а також залучати туристів та інвесторів.

Реклама часто звертається до місцевих легенд і міфів для підкреслення унікальності міста. Це можуть бути як історичні постаті, так і міські легенди, що створюють певний шарм. Так, у Львові активно використовується легенда про каву, зображуючи місто як столицю кав'ярень і затишних кутків для відпочинку. Ці аспекти реклами допомагають створювати емоційний зв'язок з аудиторією та сприяють підвищенню впізнаваності міста. Міська реклама відображає сучасні тренди, пов'язані з розвитком громадянського суспільства, активного способу життя, інноваційних технологій. Ці акценти допомагають привабити молодь, інвесторів, туристів, що цікавляться розвитком міських технологій, новітніми трендами.

Реклама в сучасних містах України колись акцентувала увагу на природному середовищі, зелених зонах, парках і ставках. Київ – як місто з безліччю парків і набережних уздовж Дніпра. Ужгород може наголошувати на своєму унікальному місці серед Карпат, приваблюючи туристів завдяки мальовничим пейзажам й екологічному туризму. Це важливо для формування позитивного іміджу міста серед екологічно свідомих громадян та туристів, які шукають природні краєвиди та спокійне середовище для відпочинку.

Реклама активно просуває культурні події, фестивалі та заходи, що відображають ідентичність міста. Львів відомий своїми літературними, музичними та кавовими фестивалями, що приваблюють туристів із різних країн і акцентують на його культурному потенціалі. Одеса регулярно рекламує Одеський кінофестиваль, що став важливою подією на міжнародній культурній арені. Ці події створюють можливість місту продемонструвати свою унікальність стати центром культурного життя, є важливим для формування довгострокового позитивного іміджу. Також міста часто просувають свою кухню як частину туристичного бренду. Це дозволяє створити гастрономічний імідж міста, де можна відчути унікальні смаки та традиції.

Реклама, що закриває або затьмарює історичні фасади будівель, може негативно вплинути на загальний вигляд міського середовища. Тому важливим є забезпечення балансу між комерційними інтересами та збереженням культурної спадщини міста. Адже така реклама може спотворювати автентичний вигляд архітектурних пам'яток і створювати дисгармонію в міському середовищі. Щоб зберегти історичний колорит, необхідно впроваджувати суворі правила розміщення рекламних конструкцій, особливо в охоронюваних зонах. Це дозволить зберегти естетичну привабливість міста, водночас підтримуючи сучасні комерційні потреби.

Відповідальність за рекламні написи в містах України покладена на міські органи влади, відповідальні департаменти з питань реклами та Антимонопольний комітет України (АМКУ) – головний державний орган, що контролює правомірність реклами та захищає права споживачів від недобросовісної конкуренції. Вони надають дозволи на встановлення зовнішньої реклами, контролюють її відповідність правилам і стандартам, а також регулюють її розміщення в межах населених пунктів. АМКУ регулярно розглядає справи, пов'язані з неправдивою або оманливою рекламою, що порушує Закон України «Про захист від недобросовісної конкуренції». Основні види порушень у сфері реклами, що призводять до позивання з боку АМКУ, включають: оманливу рекламу, порівняльну рекламу, приховану рекламу, порушення у сфері ціноутворення.

Оманлива реклама – це реклама, що містить неправдиву інформацію про властивості, походження, ціну або інші характеристики товарів чи послуг. Наприклад: неправдиві заяви про якість продукції; реклама, що вводить в оману споживачів щодо ексклюзивних прав або ліцензій на товар; невідповідність між рекламою та фактичною пропозицією товару або послуги. Прихована реклама – це рекламна інформація, що не була чітко ідентифікована як реклама. Вона може вводити споживачів в оману, коли її представляють як нейтральний інформаційний матеріал, тоді як насправді це є комерційне повідомлення.

Одним із найпоширеніших видів недобросовісної реклами є хибна інформація про ціни. Наприклад, коли рекламодавець повідомляє про знижки, яких насправді не існує, або про вигідні умови купівлі, які не відповідають дійсності. Антимонопольний комітет неодноразово притягав компанії до відповідальності за недобросовісну рекламу. Для прикладу, фармацевтичні компанії АМКУ штрафували за недостовірні заяви про ефективність лікарських препаратів. Такою була реклама, що перебільшувала лікувальні властивості продукту. З інших не добросовісних траплялись роздрібні мережі через нереальні знижки чи акції, що не відповідали дійсності.

Дизайнер, який маніпулює рекламним повідомленням, також несе відповідальність за створення візуальної або текстової частини реклами, що може вплинути на сприйняття споживачами інформації. Маніпуляції можуть бути різного роду – від приховування важливих деталей до перебільшення характеристик продукту. Основні види маніпуляцій, які можуть бути використані дизайнером, включають візуальні, текстові маніпуляції, маніпуляції емоціями та завуальованою рекламою.

Візуальні маніпуляції включають прийоми прикрашення продукту, неправильне зображення, невірні порівняння. Прикрашення продукту – це використання графічних інструментів для перебільшення якостей продукту (наприклад, продукт виглядає більшим, яскравішим або функціональнішим, ніж є насправді). До неправильного зображення відносимо навмисне введення в оману за допомогою використання фотографій або відео, які не відповідають реальному вигляду товару. А використання зображень конкурентів, які навмисно зображуються в негативному світлі для вигіднішого вигляду продукту рекламодавця є невірними порівняннями. І не важливо чи дизайнер це зробив свідомо на замовлення клієнта чи не свідомо – це є порушенням щодо рекламної інформації.

Текстові маніпуляції включають приховування важливої інформації та перебільшення переваг. У першому випадку, це відсутність критичних деталей про умови акції або продукту в рекламних текстах. Наприклад, дрібний шрифт, де вказані істотні умови, або навмисне використання двозначних формулювань.

У другому – використання перебільшень на зразок «найкращий», «грандіозний», «космічний», що не підкріплюються фактами або доказами. І в таких випадках маркетингові прагнення покращити рекламну інформацію є порушенням.

Маніпуляції емоціями передбачають емоційний вплив та формування асоціацій. До таких відносять створення реклами, що викликає сильні емоції (страх, радість, співчуття), щоб вплинути на рішення споживача купити продукт, незалежно від його реальної користі використання візуальних, текстових елементів створення асоціацій з престижними або бажаними речами, які не обов'язково стосуються товару.

Завуальована реклама може містити прихований контент та складну термінологію. До таких рекламних повідомлень відносять, по-перше, використання дизайну, який не зрозуміло вказує, що це комерційне повідомлення, створюючи враження інформаційного або редакційного контенту. По-друге, використання технічних термінів або слів, які важко зрозуміти, щоб зробити продукт більш привабливим, хоча ці терміни можуть бути не релевантними.

Дизайнер несе певну етичну відповідальність за точність та правдивість рекламних матеріалів. Хоча рекламодавець надає початкову інформацію, дизайнер має можливість впливати на спосіб подання цієї інформації. Етика в дизайні реклами вимагає від дизайнера уникати створення оманливих образів або текстів, навіть якщо рекламодавець наполягає на маніпуляціях. Крім того, недобросовісна реклама може призвести до правових наслідків для всієї команди, що бере участь у її створенні, включно з дизайнером.

Якщо реклама визнається недобросовісною або оманливою, відповідальність можуть нести не лише рекламодавці, але й агентства або дизайнери, що брали участь у створенні таких матеріалів. У подібних випадках компанія може бути зобов'язана сплатити штрафи, виправити рекламу або навіть публічно вибачитися перед споживачами, що завдало репутаційних втрат як для рекламодавця, так і для дизайнера.

Висновок. Формування ідентичності міста – це результат взаємодії багатьох факторів: історії, архітектури, культури, соціального та економічного розвитку. Ідентичність міста не є статичною – вона змінюється з часом під впливом різних внутрішніх і зовнішніх чинників. Важливо, щоб міста активно підтримували і розвивали свою унікальність, зберігаючи баланс між традиціями і сучасними тенденціями, що дозволить їм бути впізнаваними та привабливими для різних аудиторій.

Реклама українських міст відіграє важливу роль у формуванні їхньої ідентичності, відображаючи історичні, культурні, соціальні та економічні аспекти. Через рекламу міста популяризують свої символи, культурну спадщину, сучасні досягнення та події, залучаючи як місцеву, так і міжнародну аудиторію. Вдало побудовані рекламні кампанії можуть стати важливим інструментом для підвищення привабливості міста, розвитку туризму та зміцнення громадської ідентичності.

Рекламні написи в міському середовищі мають бути не лише засобом просування товарів і послуг, а й інструментом, що враховує культурологічні аспекти і сприяє позитивному впливу на молодь. Правильне використання реклами може підтримувати збереження культурної спадщини, виховувати нове покоління в дусі відповідальності та естетичного смаку, а також підтримувати розвиток міських спільнот.

Етика в дизайні реклами вимагає від дизайнера уникати створення оманливих образів або текстів, навіть якщо рекламодавець наполягає на маніпуляціях. Крім того, недобросовісна реклама може призвести до правових наслідків для всієї команди, що бере участь у її створенні, включно з дизайнером.

Таким чином, рекламні написи мають багатошаровий культурологічний вплив на міський простір, формуючи його естетику, соціальні норми та культурну ідентичність. Вони можуть бути як інструментом позитивних змін, так і джерелом негативних впливів, тому важливо розглядати їх не тільки як засіб просування товарів, а й як частину культурного середовища міста.

Етичні аспекти реклами є важливими для забезпечення справедливих і відповідальних відносин між компаніями та споживачами. Етична реклама сприяє збереженню довіри до брендів і має потенціал формувати позитивні суспільні зміни. Вона базується на чесності, повазі до людської гідності, захисті прав споживачів і дотриманні моральних стандартів у контексті культурних і соціальних норм.

Список використаної літератури

1. Бабій Н. Трансформація західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії виробництва. *Культурологічна думка*. 2023. Т. 23 (2023). С. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.143-156>
2. Башманівський Д. В. Реклама як чинник суспільних трансформацій: соціально-філософський аналіз: дис.... д-ра філософії за спец. 033 Філософія / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2023. 203 с. UBL: <http://eprints.zu.edu.ua/38383/1/dys-Bashmanivskiy.pdf>
3. Прищенко С. В. Дизайн і реклама: ілюстрований глосарій (основні терміни та поняття). Київ : Кондор, 2020. 208 с.
4. Прищенко С. В. Теорія та методологія дизайну. Київ : Альтерпрес, 2010. 208 с.
5. Прищенко С. Основи рекламного дизайну. Київ : Кондор, 2019. 400 с.
6. Прищенко С. Рекламні комунікації. Плакат і нові медіа. Київ : Кондор, 2023. 288 с.

7. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 512 с.
8. Продан І. Іміджева реклама у дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 35, т. 5, 2021. С. 17-21. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_5/5.pdf
9. Скляренко Н. Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 484 с.
10. Яців Р. Візуальна мова львівських вулиць : поміж естетикою і гріхом. *Українське мистецтво XX століття: ідеї, персоналії, явища*. Львів : Ін-т народознавства, 2006. С. 139-142.
11. Rentafont. URL: <https://rentafont.com.ua/>
12. Roberts N. C. Design Strategy: Challenges in Wicked Problem Territory (Design Thinking, Design Theory). The MIT Press, 2023. 552 p.
13. Kikkert K. Hollywood Signs: Glittering Graphics and Glowing Neon in Mid-Century Tinseltown. 2023. 176 p.

References

1. Babii N. Transformatsiia zakhidnoukrainskoho vulychnoho mystetstva v konteksti komunikatsiinoi stratehii vyrobnytstva. *Kulturolohična dumka*. 2023. Tom 23 № 1 (2023). S. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.143-156>
2. Bashmanivskyi D. V. Reklama yak chynnyk suspilnykh transformatsii: sotsialno-filosofskyi analiz. Dyser. na zdob. stup. dok. f-fii za spets. 033 Filosofiia. Zhytomirskyi derzhavnyi universytet imeni Ivana Franka, Zhytomyr, 2023. 203 s. UBL: <http://eprints.zu.edu.ua/38383/1/dys-Bashmanivskyi.pdf>
3. Pryshchenko S. V. Dyzaïn i reklama: iliustrovanyi hlosarii (osnovni termyny ta poniattia). Kyiv : Kondor, 2020. 208 s.
4. Pryshchenko S. V. Teoriia ta metodolohiia dyzainu. Kyiv : Alterpres, 2010. 208 s.
5. Pryshchenko S. Osnovy reklamnoho dyzainu. Kyiv: Kondor, 2019. 400 s.
6. Pryshchenko S. Reklamni komunikatsii. Plakat i novi media. Kyiv : Kondor, 2023. 288 s.
7. Pryshchenko S. Khudozhno-obrazna systema reklamnoi hrafiiky: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM, 2017. 512 s.
8. Prodán I. Imidzheva reklama u dyzaini. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 35, tom 5, 2021. S. 17-21. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_5/5.pdf
9. Skliarenko N. Vizualni komunikatsii v dyzaini: dynamichni kontseptsii staloho rozvytku : monohrafiia. Luts'k : Vezha-Druk, 2023. 484 s.
10. Iatsiv R. Vizualna mova lvivskykh vulyts : pomizh estetykoïu i hrikhom. *Ukrainske mystetstvo KhKh stolittia: idei, personalii, yavyscha*. Lviv: In-t narodoznavstva, 2006. S. 139-142.
11. Rentafont. URL: <https://rentafont.com.ua/>
12. Roberts N. C. Design Strategy: Challenges in Wicked Problem Territory (Design Thinking, Design Theory). The MIT Press, 2023. 552 p.
13. Kikkert K. Hollywood Signs: Glittering Graphics and Glowing Neon in Mid-Century Tinseltown. 2023. 176 p.

UDC 72.012 / 338.233

ADVERTISING SIGNS IN THE PROCESSES OF CREATING URBAN SPACE

Dyadyukh-Bohatko Nataliya – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Lviv Polytechnic National University

The influence of advertising signs on the creation and transformation of urban space is a multifaceted issue that reflects the intersection of commerce, aesthetics and cultural identity. In modern cities, advertising, whether in the form of billboards, banners, posters, or digital displays, is omnipresent and serves not only to promote products and services but also to shape the visual identity and aesthetic experience of the urban environment.

In some cities, particularly those with rich architectural heritage (Lviv, Kyiv, Odesa), the introduction of large-scale advertisements can create tension between preserving historical aesthetics and accommodating contemporary commercial needs. These cities, known for their unique urban character, often see visual advertising as intrusive, especially when placed on or near historical monuments and buildings. This can result in a visual clash, where modern advertisements disrupt the architectural harmony of the space, detracting from its historical value.

Advertising in urban spaces also plays a role in forming or altering cultural identity. In many cases, the symbols, language, and imagery used in advertisements reflect broader cultural narratives, values, and identities. For example, an advertisement might utilize local traditions or iconic cultural symbols to create a sense of familiarity, but it might also commodify these cultural elements, leading to debates about authenticity and the commercialization of heritage.

The constant exposure to visual advertising affects how residents perceive their environment. In cities with excessive or poorly regulated advertising, this can lead to visual pollution, which diminishes the quality of urban life. Conversely, well-integrated advertising can enhance the urban space, offering vibrant and dynamic visuals that contribute to a city's modern identity. This relationship between advertising and urban life is not static; it evolves with societal trends, economic priorities, and urban planning regulations.

Cities are increasingly aware of the need to balance commercial imperatives with preserving cultural and aesthetic values. Some urban areas have introduced strict advertising regulations to maintain visual harmony, while others experiment with creative advertising solutions that blend commercial and artistic expression.

Advertising signs significantly contribute to the processes of creating and transforming urban space, shaping not only the city's aesthetic but also its cultural code and identity. Effective urban planning must account for the impact of visual advertising, ensuring that it complements rather than conflicts with the architectural and cultural heritage of the city.

Key words: city identity, cultural code, advertising inscription, traditions, heritage, symbolism, advertising design.

Надійшла до редакції 22.05.2024 р.

УДК [004.928:004.912]:7.012

РЕТРОСПЕКЦІЯ РОЗВИТКУ КІНЕТИЧНОЇ ТИПОГРАФІКИ ТА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ В ДИЗАЙНІ

Віктор Ходосов – аспірант, Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, Київ
<https://doi.org/0009-0009-7883-8405>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.907>
victor.khodosov@gmail.com

Досліджується еволюція та широке застосування кінетичної типографіки, форми моушн-дизайну, яка анімує текст для створення динамічних візуальних ефектів. Ці ефекти значно покращують передачу інформації та емоційний вплив на глядача, роблячи контент більш привабливим та зрозумілим. Кінетична типографіка поєднує в собі принципи традиційної типографіки, анімації та кінематографу, що надає нові можливості для візуальної комунікації та креативного самовираження. Дослідження охоплює історичні віхи розвитку кінетичної типографіки, починаючи від її зародження у ХХ ст. до сучасних досягнень. Розглядаються технологічні інновації, серед яких комп'ютерна анімація та програмне забезпечення для моушн-дизайну, які значною мірою сприяли її розвитку. Підкреслюється зростаюча популярність кінетичної типографіки та її ефективність у різних медіа, включаючи кіно, телебачення, рекламу, музичні відео, веб-дизайн та цифрові інтерфейси. Аналіз включає внески відомих дизайнерів та дослідників, таких як Саул Басс, який зробив значний вплив на розвиток цього напрямку. Висвітлюються творчі та технічні інновації, що дозволяють використовувати кінетичну типографіку для створення унікальних і вражаючих візуальних повідомлень. Окрему увагу приділено ролі кінетичної типографіки в сучасному дизайні, де вона слугує потужним інструментом для залучення аудиторії та підвищення ефективності комунікації. Робота має на меті охарактеризувати основні етапи розвитку кінетичної типографіки через ретроспективний аналіз, пропонуючи глибоке уявлення про її значущість та потенціал у сучасній практиці дизайну; розглядає майбутні перспективи розвитку цього динамічного напрямку.

Ключові слова: моушн-дизайн, моушн-графіка, анімація тексту, комп'ютерна анімація, типографіка, кінетична типографіка, мультимедійний дизайн.

Постановка проблеми. Кінетична (анімована) типографіка – це різновид моушн-дизайну, що використовує рух тексту в часі, створюючи динамічні візуальні ефекти, які покращують передачу інформації і здійснюють емоційний вплив на глядача. Цей напрям дизайну поєднує принципи традиційної типографіки, анімації та кінематографу, створюючи нові можливості для візуальної комунікації.

Німецький копірайтер та дизайнер Б. Бернхарт (Benjamin Barnhart) у своїй статті дає більш розгорнуте визначення цього виду дизайну. Кінетична типографіка – це техніка анімації, що поєднує елементи руху з текстом, тому її також іноді називають моушн-типографікою. Не існує єдиного способу анімації тексту, написи можуть зменшуватися або збільшуватися за масштабом, змінювати позицію на сторінці, набувати різної кольорової заливки, деформуватися або підлягати будь-якій комбінації цих творчих прийомів, які може використовувати графічний дизайнер. Текстові анімації можуть бути короткими та простими, або більш детальними та складними [1].

Використання даного типу графіки щодня набуває все більшої популярності, адже її динамічність є вагомою перевагою у порівнянні зі статичним титруванням. Рухомий текст привертає більше уваги порівняно зі статичним, що робить його ефективним інструментом для трансляції важливих повідомлень. Також анімація тексту допомагає глядачам краще запам'ятовувати інформацію, оскільки поєднання руху і візуальних ефектів стимулює когнітивні процеси. Кінетична типографіка може створювати помітний емоційний вплив, підсилюючи зміст і роблячи його більш виразним. Вона відкриває широкі можливості для креативності та інновацій у візуальній комунікації, дозволяючи дизайнерам експериментувати з новими ідеями і підходами.

Слід зазначити, що розвиток кінетичної типографіки відбувається синхронізовано з розвитком кіно та телебачення, реклами та маркетингу, мобільних додатків та інших інтерфейсів тощо. За останні

сімдесят років можна констатувати надзвичайний прогрес цих напрямів, який потребує ретельного мистецтвознавчого аналізу. Тому в даній статті вперше розглядаються основні історичні етапи становлення та розвитку кінетичної типографіки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 2020 р. дослідники малайзійського університету технологій опублікували статтю «Використання типографіки в дизайні інтерфейсу мультимедійних засобів навчання». У ній розглядається як викладачі з різних дисциплін, особливо не з креативних галузей, застосовують принципи типографіки для створення ефективного дизайну інтерфейсу. Типографіка, як ключовий елемент візуальної комунікації, сприяє підвищенню ефективності навчання завдяки зручному та інтуїтивно зрозумілому інтерфейсу. Автори акцентують увагу на важливості консистентності, ієрархії, контрасту, балансу та гармонії у типографіці для оптимізації користувацького досвіду і покращення навчальних результатів [11].

У тому ж році опублікована робота від хорватських науковців під назвою «Кінетична типографіка – фігура та технологія», де основна увага приділяється вибору шрифту, кольору та розміру символів, а також тла анімації. Різні програмні інструменти, включаючи обробку, дозволяють створювати анімовану типографіку, яка може бути інтерактивною та залучати користувача до процесу створення. Це дослідження підкреслює важливість динамізму та взаємодії у кінетичній типографіці для привернення уваги та ефективної передачі повідомлень [6].

2024 році китайські дизайнери-дослідники З. Ліу, Ї. Менг та інші у статті «Динамічна типографія: оживлення тексту за допомогою розповсюдження відео» приділили увагу дослідженню й розробці кінетичної типографіки, де текст «оживає» за допомогою анімації. Автори пропонують автоматизовану схему анімації тексту, що деформує літери для передачі семантичного значення і додає рух на основі підказок користувача. Використовуючи векторні графічні уявлення та нейронні поля зміщення, метод забезпечує збереження читабельності та структурної цілісності тексту протягом анімації [5].

Нових досліджень за даною темою на теренах України не виявлено. Також загальносвітова кількість робіт про кінетичну типографіку досить низька, що дає можливість для відкриття великої кількості нової інформації та наукового розвитку даного напрямку дизайну.

Мета роботи – охарактеризувати основні етапи становлення та розвитку кінетичної типографіки на основі ретроспективного аналізу її застосування в дизайні.

Вклад основного матеріалу. Типографіка – це мистецтво і техніка оформлення тексту, що включає вибір і використання шрифтів, розташування текстових елементів на сторінці або екрані, а також забезпечення читабельності, естетичної привабливості та ефективного передавання інформації. Типографіка охоплює різноманітні аспекти, від вибору шрифту до розміру міжрядкових інтервалів, і має велике значення як у друкованих виданнях, так і цифрових медіа.

Першою в світі анімацією тексту вважається робота Георгія (Джорджія) Ковальського, відомого також як G. W. Bitzer. Він був одним із піонерів кінематографу і тісно співпрацював з Д. Гріффітом у ранні роки американського кіно. Його анімація тексту використана в німому фільмі 1903 р. «The Great Train Robbery» (Велике пограбування потяга) (рис. 1), який вважається однією з перших спроб кінематографу використати анімований текст для підсилення візуальної оповіді [3].

У перших німих фільмах титри і міжтитри часто використовувалися для передачі діалогів і важливих повідомлень. Рух тексту, такий як поява і зникнення, став одним із перших прикладів анімації тексту.



Рис. 1. Г. Ковальський, Титри фільму «The Great Train Robbery», 1903, США.

Важливо зазначити, що ці ранні експерименти з анімацією тексту були доволі простими і не настільки розвиненими як сучасна кінетична типографіка. Тим не менш, вони заклали основи для подальшого розвитку цього напрямку в кіно, телебаченні та мультимедіа.

Відповідно, можна виділити *перший етап* розвитку кінетичної типографіки, який доцільно назвати періодом ранніх експериментів, коли почали вперше давати значення тому як має виглядати текст у сцені і яким чином він може впливати на візуальний досвід глядача.

У 1920-1930-х роках авангардні художники, серед яких Ласло Мохой-Надь, експериментували з рухомими зображеннями та текстом, створюючи анімаційні фільми, що поєднували графіку і текст. Ласло Мохой-Надь (ориг. László Moholy-Nagy) був угорським художником, фотографом і викладачем, відомим своєю роботою в галузі авангардного мистецтва і дизайну. Він був однією з ключових фігур у Баугаузі – німецькій школі мистецтва, дизайну і архітектури, яка зробила значний внесок у розвиток сучасного дизайну [9]. Мохой-Надь експериментував із різними медіа і техніками, включаючи кінетичну типографіку та анімацію. Першим відомим експериментом став фільм «Телевізійна Типографіка» (ориг. Telegraphic Typography, 1922), де митець досліджував можливості використання типографіки в нових медіа, таких як телебачення. Він розглядав текст як динамічний елемент, який може змінюватися і рухатися на екрані [8].

«Тиждень великого міста» (ориг. Großstadt-Zigeuner, 1932) – один із перших фільмів, де Мохой-Надь використовував анімований текст і графіку для створення динамічної візуальної композиції. У цьому фільмі він експериментував із рухомим текстом, що відображав темп і ритм великого міста. Переглянувши рисунок нижче можна перекоонатись наскільки революційними були дизайнерські рішення митця в ті роки.



Рис. 2. Л. Мохой-Надь. Кадри фільму «Тиждень великого міста» 1932, Німеччина [7].

Експерименти Ласло Мохой-Надя мали значний вплив на розвиток кінетичної типографіки та дизайну загалом. Його ідеї про поєднання тексту, зображення і руху стали основою для багатьох сучасних дизайнерських практик. Сьогодні анімована типографіка є важливою складовою дизайну, анімації та цифрових медіа, і в основі багатьох сучасних форм лежать експерименти і концепції, розроблені саме Мохой-Надем. Отже, далі можемо окреслити *другий етап* розвитку анімованої типографіки – період експериментів авангардних художників, коли почали створювати динамічні візуальні композиції, що поєднували текст і графіку. Ці роботи заклали основу для подальшого розвитку кінетичної типографіки.

У 1950-1960-х роках американський графічний дизайнер Сол Басс (ориг. Saul Bass) став відомим своїми інноваційними заставками для фільмів, що містили елементи кінетичної типографіки. Його роботи, зокрема заставка до фільмів «Чоловік із золотою рукою» (The Man With the Golden Arm) (1955 р.), «Вертиго» (Vertigo) (1958 р.), «Анатомія вбивства» (Anatomy of a Murder) (1959 р.) та «Психо» (Psycho) (1960 р.) мали великий вплив на подальший розвиток анімованого тексту в кіно [10].



Рис. 3. С. Басс, Анімована заставка до фільму «Психо», 1960, США [2].

Сол Басс змінив підхід до створення титрів у фільмах, перетворивши їх на невід'ємну частину кінооповіді. Його інноваційний підхід до графічного дизайну, використання кінетичної типографіки і абстрактних форм залишили значний вплив на подальший розвиток кінематографа і дизайну. Його роботи продовжують впливати на сучасних дизайнерів і кінематографістів, а його стиль залишається актуальним до сьогодні. Басс показав, що титри можуть бути не лише текстовим переліком, а самостійним художнім твором, здатним передати настрій і теми фільму ще до його початку.

Третій етап розвитку кінетичної типографіки по праву можна назвати періодом Сола Басса, оскільки він використовував рухомий текст та графіку для передачі настрою і стилю фільму, що стало проривом в усіх категоріях дизайну.

Наступні етапи розвитку анімованої текстової графіки можна назвати *новітніми*, проте і тут слід уточнити декілька важливих періодів в історії їх розвитку.

У 1960-1980-х роках розвиток технологій спричинив значне розширення можливостей кінетичної типографіки. Поява комп'ютерної графіки відкрила нові обрії для дизайнерів, дозволяючи створювати складніші та ефектніші анімації тексту. У той період кінетична типографіка почала активно використовуватися не лише в кіно, але й телебаченні, рекламі та музичних кліпах. Приклади включають інтро до телешоу, рекламні ролики та музичні відео, що використовували рухомий текст для підсилення візуального впливу і донесення інформації. Завдяки можливості створювати більш динамічні та інтерактивні візуальні елементи, кінетична типографіка стала важливим інструментом у візуальній комунікації того періоду.

У 1990-х роках із розвитком цифрових технологій і програмного забезпечення, серед яких Adobe After Effects, кінетична типографіка стала доступнішою і популярнішою серед дизайнерів. Це програмне забезпечення дозволило створювати анімований текст із високим рівнем деталізації та інтерактивності. Кінетична типографіка стала важливим інструментом у веб-дизайні і мультимедійному контенті, дозволяючи покращити візуальну комунікацію і привернути увагу аудиторії. Тоді ж з'явилися численні інтернет-сайти, рекламні банери та онлайн-відео, що використовували кінетичну типографіку для створення захоплюючих і динамічних візуальних ефектів. Це дало поштовх розвитку навчальних програм і курсів із кінетичної типографіки, що дозволило розширити коло професіоналів, що використовували ці техніки у своїх роботах.

Сучасний етап розвитку кінетичної типографіки характеризується інтеграцією з іншими формами медіа і технологіями, такими як віртуальна і доповнена реальність. Це дозволяє створювати ще більш захоплюючі і інтерактивні візуальні проєкти. Наприклад, кінетична типографіка використовується у мобільних додатках і веб-сайтах, де текст реагує на дії користувачів, створюючи динамічний і персоналізований досвід. У фільмах і відеоіграх кінетична типографіка допомагає створювати вражаючі вступні заставки і титри, що інтегруються з іншими візуальними елементами щоб покращити загальне враження. Також кінетична типографіка активно використовується в соціальних медіа та цифровому маркетингу для створення привабливого контенту, який може легко поширюватися серед користувачів. Сучасні інструменти і технології дозволяють дизайнерам експериментувати з новими формами і стилями, розширюючи можливості кінетичної типографіки та її вплив на візуальну комунікацію в різних галузях.

За останні п'ять років кінетична типографіка продовжувала розвиватися завдяки новим технологіям і креативним підходам, що значно розширили її можливості. Сучасні експерименти з кінетичною типографікою можна побачити в різних галузях, включаючи веб-дизайн, рекламу, музичні відео, мобільні додатки та віртуальну і доповнену реальність. Сучасні веб-сайти активно використовують кінетичну типографіку для створення інтерактивного і захоплюючого користувацького досвіду, де текст може з'являтися і зникати, змінювати розмір, колір і положення на сторінці залежно від дій користувача. Популярним прийомом став паралакс-ефект, де текст і зображення рухаються з різною швидкістю під час прокрутки сторінки, створюючи ілюзію глибини і тривимірного простору.

У сучасних рекламних кампаніях кінетична типографіка використовується для створення привертаючих увагу анімацій у соціальних медіа. Рекламні ролики з анімованим текстом стали звичним елементом в Instagram, Facebook і TikTok. У відеороликах для YouTube та інших платформ кінетична типографіка використовується для підсилення ключових повідомлень і створення більш динамічного контенту. У музичних відео кінетична типографіка часто використовується для створення «ліричних відео», де текст пісні анімований у синхронізації з музикою, що додає додатковий візуальний шар до музики. Деякі сучасні музичні кліпи активно використовують анімований текст як основний елемент візуального ряду, що доповнює загальний настрій і тему композиції.

Кінетична типографіка активно використовується в дизайні інтерфейсів мобільних додатків для створення анімаційних переходів, повідомлень та сповіщень, що покращує користувацький досвід, роблячи додатки більш інтуїтивними і приємними у використанні. У додатках для формування контенту

кінетична типографіка використовується для створення інтерактивних історій з анімованим текстом, що допомагає виділяти повідомлення і привертати увагу аудиторії. У додатках доповненої реальності кінетична типографіка використовується для накладення анімованого тексту на реальні об'єкти або сцени, що може бути корисно для створення інтерактивних навчальних матеріалів, туристичних гідів або рекламних кампаній. У VR-середовищах кінетична типографіка застосовується для створення інтерактивних елементів інтерфейсу, інструкцій і підказок, що допомагає користувачам орієнтуватися і взаємодіяти з віртуальним світом. У сучасних інтерактивних відео та фільмах кінетична типографіка використовується для покращення оповідання, виділення важливих моментів і залучення глядачів до взаємодії з контентом, включаючи інтерактивні підказки, анімовані субтитри і текстові вставки.

Висновки. Отже, розвиток кінетичної типографіки пройшов через кілька важливих етапів, кожен з яких зробив значний внесок у її еволюцію і розширення можливостей. У процесі дослідження виокремлено і охарактеризовано основні з них:

Перший етап доцільно назвати періодом ранніх експериментів, коли на початку XIX ст. митці лише починали усвідомлювати як має виглядати текст у сцені і яким чином він може впливати на візуальний досвід глядача.

Другий етап в анімації тексту розпочався ще в епоху німого кіно, коли текст використовувався для передачі діалогів і важливих повідомлень, а вплив авангардного мистецтва в 1920-1930-х роках заклав основу для майбутніх експериментів з поєднанням тексту і графіки.

Третій етап у 1950-1960-х роках характеризується досягненням нового рівня розвитку кінетичної типографіки завдяки інноваційним підходам до створення динамічних і виразних титрів у кіно та використанню рухомого тексту і графіки, що допомогло передавати настрій і стиль фільму.

Новітні етапи – у 1960-1980-х роках із розвитком комп'ютерної графіки кінетична типографіка почала активно використовуватися в телебаченні, рекламі та музичних кліпах, ставши важливим інструментом візуальної комунікації; – у 1990-х роках із розвитком цифрових технологій і програмного забезпечення кінетична типографіка стала доступнішою і популярнішою серед дизайнерів, почала активно використовуватися у веб-дизайні та мультимедійному контенті, що дозволило покращити візуальну комунікацію і привернути увагу аудиторії.

Сучасний етап розвитку кінетичної типографіки характеризується інтеграцією з іншими формами медіа і технологіями, такими як віртуальна і доповнена реальність. Це дозволяє створювати більш захоплюючі та інтерактивні візуальні проєкти, розширюючи можливості впливу кінетичної типографіки на візуальну комунікацію в різних галузях.

Список використаної літератури

1. Barnhart B. Kinetic typography: the what, why, and how. Published 25 March 2024. URL: <https://www.linearity.io/blog/kinetic-typography/>
2. Bass S. Psycho (1960) title sequence. URL: <https://youtu.be/aj6aBuC1Lb8?si=i0NVrUecFoc65-AL>
3. Bitzer G. W. Billy Bitzer: His Story. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. Internet Archive, San Francisco, CA. Retrieved 1 September 2021.
4. Frantz M. Changing Over Time: The Future of Motion Graphic, 2003. URL: <https://benjaminhallwriting.wordpress.com/2014/10/28/changing-over-time-the-future-of-motion-graphics/>
5. Liu Z., Meng Y., Ouyang H., Yu Y., Zhao B., Cohen-Or D., Qu H. Dynamic Typography: Bringing Text to Life via Video Diffusion Prior. Published by ar XivLabs, 2024.
6. Loknar N. S., Bratić D., Agić A. Kinetic Typography – Figuration and Technology. Published by the University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences, Department of Graphic Engineering and Design, 2020.
7. Moholy Nagy L. Großstadt Zigeuner, 1932. URL: <https://youtu.be/Ri8ivFosyc0?si=Xt1hsYqdL06YFgFL>
8. Moholy-Nagy L. Experiment in totality. Published by Harper & Brothers, 1950.
9. Schjeldahl, Peter (March 8, 1970). «Moholy-Nagy Champion of a Doomed and Heroic Cause». The New York Times. Retrieved March 25, 2019. URL: <https://www.nytimes.com/1970/03/08/archives/moholynagy-champion-of-a-doomed-and-heroic-cause.html>.
10. Sulaiman S., Radzi M., Kamaruddin N., Ali W. Typography Usage in Multimedia Teaching Aid Interface Design. Published by Atlantis Press, 2020.
11. 11.Times Los Angeles (27 April 1996). «Saul Bass, 75, Logo and trademark designer». URL: <https://www.sun-sentinel.com/1996/04/27/saul-bass-75-logo-and-trademark-designer/>

Reference

1. Barnhart B. Kinetic typography: the what, why, and how. Published 25 March 2024. URL: <https://www.linearity.io/blog/kinetic-typography/>
2. Bass S. Psycho (1960) title sequence. URL: <https://youtu.be/aj6aBuC1Lb8?si=i0NVrUecFoc65-AL>
3. Bitzer G. W. Billy Bitzer: His Story. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. Internet Archive, San Francisco, CA. Retrieved 1 September 2021.

4. Frantz M. Changing Over Time: The Future of Motion Graphic, 2003. URL: <https://benjaminhallwriting.wordpress.com/2014/10/28/changing-over-time-the-future-of-motion-graphics/>
5. Liu Z., Meng Y., Ouyang H., Yu Y., Zhao B., Cohen-Or D., Qu H. Dynamic Typography: Bringing Text to Life via Video Diffusion Prior. Published by ar XivLabs, 2024.
6. Loknar N. S., Bratić D., Agić A. Kinetic Typography – Figuration and Technology. Published by the University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences, Department of Graphic Engineering and Design, 2020.
7. Moholy Nagy L. Großstadt Zigeuner, 1932. URL: <https://youtu.be/Ri8ivFosyc0?si=Xt1hsYqdL06YFgFL>
8. Moholy-Nagy L. Experiment in totality. Published by Harper & Brothers, 1950.
9. Schjeldahl, Peter (March 8, 1970). «Moholy-Nagy Champion of a Doomed and Heroic Cause». The New York Times. Retrieved March 25, 2019. URL: <https://www.nytimes.com/1970/03/08/archives/moholynagy-champion-of-a-doomed-and-heroic-cause.html>.
10. Sulaiman S., Radzi M., Kamaruddin N., Ali W. Typography Usage in Multimedia Teaching Aid Interface Design. Published by Atlantis Press, 2020.
11. Times Los Angeles (27 April 1996). «Saul Bass, 75, Logo and trademark designer». URL: <https://www.sun-sentinel.com/1996/04/27/saul-bass-75-logo-and-trademark-designer/>

UDC [004.928:004.912]:7.012

RETROSPECTION OF THE DEVELOPMENT OF KINETIC TYPOGRAPHY AND ITS APPLICATION IN DESIGN

Khodosov Viktor – Postgraduate student, Mykhailo Boichuk
Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Kyiv

This article explores the evolution and extensive applications of kinetic typography, a form of motion design that animates text to create dynamic visual effects. These effects significantly enhance information delivery and emotional impact on the viewer, making the content more engaging and comprehensible. Kinetic typography combines principles of traditional typography, animation, and cinematography, providing new opportunities for visual communication and creative self-expression.

The study covers the historical milestones in the development of kinetic typography, from its origins in the 20 th century to modern advancements. It examines technological innovations such as computer animation and motion design software, which have greatly contributed to its growth. The increasing popularity and effectiveness of kinetic typography across various media, including film, television, advertising, music videos, web design, and digital interfaces, are highlighted.

The analysis includes contributions from renowned designers and researchers, such as Saul Bass, who have significantly influenced this field. It highlights creative and technical innovations that allow the use of kinetic typography to create unique and impactful visual messages. Special attention is given to the role of kinetic typography in contemporary design, where it serves as a powerful tool for engaging audiences and enhancing communication effectiveness.

This work aims to characterize the primary stages of kinetic typography development through retrospective analysis, offering deep insights into its significance and potential in modern design practice. The article also considers future prospects for the development of this dynamic field.

Key words: motion design, motion graphics, text animation, computer animation, typography, kinetic typography, multimedia design.

Надійшла до редакції 14.07.2024 р.

УДК 7.05:687.016]:001.891(477)

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В КОНТЕКСТІ СТАЛОЇ МОДИ

Ірина Соловій – аспірантка, Львівська національна академія мистецтв, Львів
<https://orcid.org/0000-0002-5328-4110>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.908>
isoloviy@yahoo.com

Дослідження присвячене теоретико-практичному аналізу української етнокультурної спадщини у розвитку сучасної сталої моди. Здійснено системне дослідження досвіду вітчизняних дизайнерів та брендів у поєднанні традиційних елементів із принципами екологічно відповідального виробництва одягу. Проаналізовано особливості інтеграції культурних проявів, традиційного ремесла та етнічних мотивів (крою, матеріалів, декоративних елементів) у контексті сучасних екологічних викликів. На основі комплексного підходу досліджено економічні та соціокультурні аспекти такої інтеграції, її вплив на збереження національної ідентичності та позиціонування України у світовій індустрії моди. Визначено перспективні напрями розвитку через інновації в матеріалах і виробничих процесах на засадах циркулярної економіки. Запропоновано науково обґрунтовані рекомендації щодо посилення ролі культурної спадщини у забезпеченні сталого розвитку модної індустрії України.

Ключові слова: етнокультурна спадщина, стала мода, традиційне ремесло, культурна ідентичність.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення

та практичного впровадження інноваційних підходів до дизайну одягу на перетині двох ключових парадигм сучасності: сталого розвитку та збереження культурної ідентичності. Глобальна тенденція до локалізації виробництва та зростаючий інтерес до автентичних культурних практик у контексті сталого розвитку визначають важливість дослідження. Українська етнокультурна спадщина являє собою унікальний ресурс, що потребує дослідження шляхів впровадження та інтеграції в сучасний сталий дизайн. При цьому існуючі дослідження здебільшого зосереджені на естетичному аспекті етнічних мотивів, залишаючи поза увагою потенціал традиційних технік у контексті екологічності та соціальної відповідальності виробництва.

Мета статті полягає у розробці та обґрунтуванні методики використання етнокультурної спадщини України як ресурсу для розвитку сталої моди на основі аналізу досвіду українських дизайнерів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне підґрунтя дослідження формують праці науковців у декількох ключових напрямках. Перший напрям пов'язаний з дослідженням традиційних технік та їх адаптації до сучасного виробництва. Н. Литвиненко, М. Вороніна, О. Лавренюк [4] досліджують багатовікові традиції бережливого ставлення до текстильних виробів та систематизують техніки їх вторинного використання (печворк, квілтинг, боро тощо), що нині стають основою для практик сталої моди.

Другий напрям охоплює дослідження впровадження принципів сталої моди в українському контексті. Дослідники О. Герасименко, Н. Чупріна, І. Давиденко, В. Хоменко, М. Кудревський [2] систематизують підходи до впровадження принципів сталої моди в дизайн-діяльності, зокрема через апсайклінг та мінімалізм. Н. Чупріна, В. Хоменко, О. Григоревська [11] визначають артизанальність як один із ключових принципів сучасного екологічного дизайну одягу, що безпосередньо пов'язано з відродженням традиційних ремісничих практик. Третій напрям представлений дослідженнями взаємозв'язку культурного контексту та сталого розвитку та демонструє як культурний контекст безпосередньо впливає на успішність упровадження сталих практик на локальному рівні.

Х. Zheng та співавтори наголошують на необхідності переосмислення ролі культури в контексті сталого розвитку, пропонуючи концептуальну основу для аналізу взаємозв'язку між культурними цінностями та досягненням цілей сталого розвитку [20]. S. Muthu та M. Gardetti [16] підкреслюють важливість трансформації локальних знань та практик у глобальні рішення, що актуалізує підхід до адаптації міжнародних стандартів з урахуванням місцевих особливостей та традицій. Практичний аспект інтеграції етнокультурних традицій у сталу моду розкривається у роботі Гахової [1], яка досліджує діяльність українських брендів. Порівняльний аналіз проявів сталої моди в діяльності українських та закордонних брендів представлено у дослідженні А. Корякіної, К. Пашкевич, О. Герасименко, Ч. Чень [3].

Виклад основного матеріалу дослідження. Дослідження ґрунтується на розумінні двох ключових концептів. По-перше, стала мода розглядається як підхід до створення та споживання одягу, що базується на екологічній, соціальній, етичній та економічній відповідальності. Основними принципами сталої моди є екологічне виробництво, ефективне використання ресурсів, продовження життєвого циклу виробів, мінімізація відходів та етичні умови праці. По-друге, етнокультурна спадщина визначається як сукупність успадкованих від попередніх поколінь традиційних культурних цінностей, знань, навичок та практик певного етносу, що включає матеріальні та нематеріальні форми вираження культури, які передаються від покоління до покоління та формують культурну ідентичність народу.

Для дослідження розроблено комплексну методику, що базується на системному підході та передбачає аналіз етнокультурної спадщини України в контексті сталої моди за трьома основними напрямками: технологічно-виробничий, конструктивно-проектний, художньо-семантичний. Технологічно-виробничий напрям включає дослідження традиційних технологій виготовлення одягу та текстилю, аналіз автентичних матеріалів та технік їх обробки, вивчення можливостей впровадження історичних технік у сучасне виробництво, дослідження потенціалу традиційних технік для забезпечення сталості виробництва. Конструктивно-проектний напрям охоплює аналіз особливостей традиційного крою українського одягу, дослідження принципів історичного формоутворення, вивчення можливостей трансформації історичних форм у сучасний дизайн, аналіз безвідходних технік крою в традиційному костюмі. Художньо-семантичний напрям передбачає вивчення символіки традиційного українського костюма, аналіз композиційних рішень та орнаментальних систем, дослідження можливостей адаптації автентичних елементів до сучасного дизайну, вивчення культурних кодів та їх трансформації в контексті сталої моди. У статті проаналізовано досвід українських дизайнерів та брендів, які працюють у напрямку сталої моди з використанням елементів етнокультурної спадщини. Це дозволяє виявити ефективні підходи до інтеграції традиційних елементів у сучасне виробництво та визначити перспективні напрями розвитку сталої моди в Україні.

Технологічно-виробничий напрям. Розвиток сталої моди нерозривно пов'язаний з культурною спадщиною країни, її історією та традиційними практиками. Відродження ремесел та ручної праці через

грунтовне дослідження та переосмислення національних традицій створює підґрунтя для розвитку унікального сталого продукту. Особлива увага приділяється переосмисленню народних технік ремесла, що включає інтеграцію ручних технік у сучасне виробництво, оптимізацію традиційних методів та створення інноваційних технологічних рішень. Прикладом такого підходу є бренд Litkovskaya, який у 2020 році створив екологічну демі-кютюр лінію «Артизаналь». Кожен одяг із лінії є унікальним виробом, створеним повністю вручну, включаючи тканини, виткані на 100-річних ткацьких верстатах із використанням традиційних технік. Важливим аспектом є використання залишків тканин з попередніх колекцій, що відповідає принципам циркулярної економіки. Кожна річ має свій особистий паспорт процесу виготовлення, що документує трудомісткість ручної роботи і засвідчується підписом дизайнера [1]. Дизайнерка описує «Артизаналь» як суміш свого фірмового стилю та старовинних ткацьких традицій Карпатських гір, наголошуючи: «Я впевнена, ремесло підтримує життя людства: ручна робота це найвищий прояв любові» [7]. Інноваційний підхід до традиційних технік демонструє KSENIASCHNAIDER у колекції «Минуле в сьогоденні» 2024 р., досліджуючи поєднання протилежностей: минулого та сьогодення, традиційності та нових технологій [6]. У колекції представлені жакети та сумки, створені вручну з джинсової пряжі у техніці килимарства, що демонструє можливості апсайклінгу в поєднанні з традиційними техніками. Для деяких моделей використано спеціальне напилення перероблених коркових пробок, яке візуально зістарило денім, створюючи унікальний діалог між традицією та інновацією.

Важливим для української культури ремеслом завжди було плетіння з лози та соломи – первісна форма народного мистецтва. Р. Багінський відродив цю традицію у колекції плетених сумок, створених у співпраці з майстрами села Іза на Закарпатті, місцева техніка лозоплетіння якого включена до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [8]. Дизайнер також звертається до природних барвників у своїй роботі: "Палітра кольорів RB була натхненна барвниками, які можна отримати з дарів природи. Жолуді, бруньки шипшини, квіти солідаго – речі, які я зустрічав у дитинстві у своєму саду» [14]. Значний внесок у розвиток екологічного виробництва робить бренд TG Botanical, який досліджує технології виробництва тканин з традиційних для України рослин – кропиви, льону та коноплі [18]. Бренд також відроджує історичні методики фарбування тканин рослинними пігментами, отриманими з квіток пижми, жолудів, лушпиння цибулі та кавових зерен, демонструючи як традиційні техніки можуть бути адаптовані до сучасних екологічних вимог.

Прикладом поєднання етнокультурної спадщини та інноваційних технологій є діяльність бренду Gaptuvalna. Бренд переосмислює традиційний для наших предків процес збору грибів – «тихе полювання» та пов'язану з ним систему «віх» (орієнтирів на шляху). Ця древня система орієнтування, що використовувала природні форми рельєфу (камені, дерева, мурашники, пагорби) та створені власноруч позначки грибарів, демонструє екологічну мудрість предків, їхнє вміння «читати» природні знаки та гармонійно взаємодіяти з навколишнім середовищем. Символічно, що саме цей бренд став першим в Україні у використанні інноваційного екоматеріалу – мікошкіри, створеної з грибного міцелію. Піджак із мікошкіри, представлений на Ukrainian Design and Innovation Week 2024, втілює глибокий зв'язок з етнокультурною спадщиною: «Чорна мікошкіряна основа виробу нагадує кору лісових дерев, а темна рельєфна вишивка та пояс відображають ті самі орієнтири наших предків – віхи» [5]. Мікошкіра являє собою революційну альтернативу традиційній шкірі, демонструючи суттєві переваги з точки зору сталого розвитку. Матеріал утілює ключові принципи циркулярної економіки, використовуючи сільськогосподарські відходи як джерело вуглецю для вирощування грибів. Виробничий цикл мікошкіри значно коротший порівняно з традиційною шкірою – 60 діб проти 2-3 років. Екологічний аспект особливо вражає: якщо виробництво однієї шкіряної сумки потребує кількість води, яку людина споживає за 143 роки, то для виготовлення метра мікошкіри необхідно лише 5 л. води. Крім того, використання мікошкіри допомагає зменшити вплив на знеліснення, особливо в контексті того, що 80% вирубки лісів Амазонії пов'язане з розширенням пасовищ для худоби.

«Мода є рушійною силою культури, відображаючи зміни в суспільстві, технологіях, світогляді. «Нова віха моди» – не лише черговий тренд, а необхідність переосмислити весь цикл виробництва і споживання одягу» [5]. Таким чином, через переосмислення етнокультурної спадщини та впровадження інноваційних технологій бренд демонструє можливість створення справді сталого модного продукту.

Аналіз технологічно-виробничого аспекту демонструє різноманітні підходи українських брендів до інтеграції традиційних технік у сучасне виробництво сталої моди. Litkovskaya через лінію «Артизаналь» відроджує старовинні ткацькі традиції Карпатських гір, поєднуючи їх із принципами циркулярної економіки через використання залишків тканин. К. Шнайдер трансформує традиційну техніку килимарства, адаптуючи її для роботи з сучасними матеріалами, зокрема джинсовою пряжею. Р. Багінський відроджує техніку лозоплетіння, співпрацюючи з майстрами села Іза, а також звертається до природних барвників, що історично використовувалися в українському ремеслі. Бренд Gaptuvalna,

демонструє впровадження інноваційного матеріалу мікошкіри – наголошуючи на локальному виробництві. TG Botanical розвиває виробництво тканин з традиційних для України рослин та відроджує історичні методики натурального фарбування, що відповідає принципам екологічного виробництва.

Таким чином, у технологічно-виробничому аспекті спостерігаємо органічне поєднання традиційних технік з інноваційними підходами, що дозволяє створювати сучасний сталий продукт, зберігаючи зв'язок з культурною спадщиною України.

Конструктивно-проектний напрям у переосмисленні етнокультурної спадщини зосереджується на глибинному дослідженні особливостей історичного крою та принципів формоутворення традиційного українського одягу, трансформуючи їх у сучасні форми. Devo Home представляє переосмислення традиційної опанчі – українського верхнього одягу без застібок [9]. У колаборації зі студією Vozianov, дизайнерка Л. Захарова створила інноваційну колекцію, де історичний крій поєднується з властивостями конопляних тканин, втілюючи концепцію позасезонного одягу.

Shypelyk розвиває принципи сталої моди через ручне виробництво та трансформативний дизайн. Бренд системно працює над переосмисленням традиційного українського вбрання: від автентичної шерстяної свитки до фартухів, герданів, комірців і стьобаних жилеток. Особливість їхнього підходу полягає в адаптації історичних елементів до сучасного гардеробу при збереженні традиційних технік виготовлення. Яскравим прикладом є їхнє пальто, створене за силуетом автентичної української свитки, де поєднано різноманітні елементи (традиційний крій, в'язаний гачком комір та пояс з помпонами) із сучасними конструктивними рішеннями, зберігаючи при цьому традиції ручної роботи у прострочуванні та оздобленні [17].

Gunia Project пропонує особливе бачення традиційної української корсетки через призму сучасного дизайну. Складний скульптурний крій їхньої корсетки відображає глибоке розуміння конструктивних особливостей цього елементу українського жіночого вбрання XIX-XX століть [13]. Gaptuvalna переосмислює каламайковий пояс – традиційний широкий пояс з цупкої лляної тканини, надаючи цьому історичному елементу нового життя у формі сучасних аксесуарів. Такий підхід до дизайну демонструє, як глибоке розуміння історичних конструктивних елементів може створювати інноваційні рішення в сучасній моді, зберігаючи при цьому культурний код традиційного вбрання [10]. На основі наведених прикладів, можна підсумувати, що конструктивно-проектний напрям у переосмисленні етнокультурної спадщини є потужним інструментом збереження та розвитку українських традицій у сучасній моді, де глибоке розуміння історичних технік крою та конструктивних елементів традиційного вбрання органічно поєднується з інноваційними дизайнерськими рішеннями, створюючи функціональний та естетично привабливий одяг.

Художньо-семантичний напрям. В цьому аспекті особливу увагу привертає нова колекція бренду KSENIASCHNAIDER – «Втрачені мозаїки», 2024 року, натхненна українськими монументальними мозаїками Степана та Романа Кириченків, а також роботами Л. Ястреб і менш відомих художників із Миргорода та Сіверськодонецька. Основою для створення колекції слугували світлина фотографа монументального мистецтва Є. Нікіфорова. Колекція є втіленням легкості та свободи, де переосмислені та відтворені мозаїки у невагомих спідницях, топах, сукнях з драпіруванням поєднуються з традиційним для бренду денімом. Як зазначає команда бренду: «У світі, де мистецтво відображає суть нашого часу, колекція KSENIASCHNAIDER SS'25 стає щемливим нагадуванням про українців та інших людей по всьому світу, що на тлі серйозних випробувань збирають фрагменти свого життя ... наче мозаїку» [15]. Бренд одягу та аксесуарів ЗЕРНО втілює свою філософію в довговічному дизайні та фольклорних мотивах. Заснований у 2014 році, бренд фокусується на переосмисленні українських традицій та прагне їх зберігати та поширювати, об'єднуючи майстрів та дизайнерів, чиї вироби є максимально екологічні. Бренд високо цінує ручну працю та орієнтується на натуральні тканини, такі як конопля, шовк, бавовна, а також інші природні матеріали, такі як глина, скло та дерево. Бренд також використовує техніки вибійки та вишивання [19].

GUNIA Project демонструє глибоке розуміння взаємозв'язку між етнокультурною спадщиною та принципами сталої моди. Бренд розробив комплексний підхід до створення продукту, де традиційні культурні елементи стають основою для розвитку сталого дизайну. Ключовим аспектом діяльності бренду є глибоке і систематичне дослідження української культурної спадщини з метою її сучасного переосмислення в контексті сталого розвитку. Бренд майстерно трансформує традиційні форми та мотиви, зберігаючи їх автентичність при адаптації до сучасних вимог екологічного дизайну. Такий підхід дозволяє створювати продукти, які не лише відображають культурну приналежність, але й відповідають принципам сталого споживання. Важливим елементом стратегії бренду є створення виробів з високим потенціалом міжгенераційної передачі – концепція, яка безпосередньо перегукується з традиційним українським ставленням до речей як до родинних цінностей. Кожен виріб створюється як предмет тривалого користування, що

має передаватися від покоління до покоління, що цілком відповідає принципам сталої моди щодо продовження життєвого циклу виробів.

Виробнича етика бренду базується на співпраці з локальними артизанальними майстернями, що не лише забезпечує збереження традиційних технік, але й підтримує принципи сталого розвитку через локалізацію виробництва та підтримку місцевих громад. Обмежений тираж продукції та висока якість виконання кожного виробу сприяють формуванню відповідального споживання.

Яскравим прикладом інтерпретації етнокультурної спадщини в контексті художньо-семантичного напрямку є бренд Gaptuvalna. Назва бренду має подвійне значення: як технічний термін «гаптування» – вишивка золотими й срібними нитками, так і метафоричне «гаптувати» – прокладати власний шлях. Ця дуальність відображає філософію бренду, де традиційна українська вишивка трансформується у сучасні силуети, створюючи новий діалог між минулим і теперішнім [5]. Бренд не лише відтворює естетику української вишивки, а переосмислює її як культурний код, де кожен візерунок – це носій історичної пам'яті та національної самобутності. Через свої колекції Gaptuvalna транслює глибинний зв'язок поколінь, перетворюючи традиційне вбрання на сучасний маніфест українського культурного надбання. В особливий спосіб міську культурну спадщину переосмислює бренд Gnizdo у колекції «Kyiv Mosaic», де архітектурні мозаїки київського метро трансформуються у дизайнерські рішення для курток у техніці печворк. Кожен виріб стає унікальною інтерпретацією міського мистецтва, де естетика мозаїк набуває нового звучання через клаптикову техніку [12]. Цей підхід не лише створює діалог між архітектурною спадщиною та сучасною модою, але й втілює принципи сталого виробництва через використання залишкових матеріалів. Таке переосмислення демонструє, як елементи міського простору можуть трансформуватися у унікальні дизайнерські рішення, зберігаючи при цьому зв'язок з культурним контекстом міста.

Аналіз художньо-семантичного аспекту демонструє різноманітні підходи українських брендів до переосмислення культурної спадщини. GUNIA Project розробив комплексну систему створення продукту з довготривалою культурною цінністю, де традиційні елементи стають основою для розвитку сталого дизайну. KSENIASCHNAIDER трансформує візуальні коди монументального мистецтва у сучасні форми, створюючи новий діалог між культурною спадщиною та сталою модою. Бренд ЗЕРНО фокусується на фольклорних мотивах та натуральних матеріалах, поєднуючи екологічність з культурною автентичністю. Gaptuvalna демонструє можливості переосмислення традиційної вишивки через призму сучасного дизайну, створюючи вироби, що поєднують історичні техніки з актуальними силуетами.

Висновки. Дослідження продемонструвало, що етнокультурна спадщина України є потужним ресурсом для розвитку сталої моди, що підтверджується успішними практиками вітчизняних дизайнерів та брендів які проаналізовано у трьох напрямках. У технологічно-виробничому напрямі спостерігається успішна інтеграція традиційних ремісничих технік у сучасне виробництво через відродження історичних практик (ткацтво, лозоплетіння, природне фарбування) та їх поєднання з інноваційними технологіями, зокрема у створенні нових екологічних матеріалів. Конструктивно-проектний напрям демонструє ефективність переосмислення історичних форм та конструктивних елементів традиційного вбрання у створенні сучасного функціонального одягу, що відповідає принципам сталого споживання. У художньо-семантичному аспекті українські бренди успішно трансформують культурні коди та візуальні елементи спадщини у сучасний дизайн, зберігаючи їх автентичне значення та створюючи продукти з високим потенціалом міжгенераційної передачі. Розроблена комплексна методика дослідження дозволила системно підійти до аналізу та трансформації традиційних практик, виявивши ключові переваги етнокультурної спадщини для розвитку сталої моди: традиційні техніки безвідходного виробництва, використання натуральних матеріалів, орієнтація на довговічність виробів та збереження культурної ідентичності.

Дослідження виявило, що інтеграція етнокультурної спадщини у сталу моду сприяє не лише збереженню національної ідентичності, але й розвитку екологічно відповідального виробництва через впровадження традиційних практик ресурсоефективності, локального виробництва та довготривалого використання виробів.

Перспективними напрямками подальшого розвитку визначено: поглиблення досліджень традиційних технік та їх адаптація до сучасного виробництва з урахуванням принципів сталого розвитку; розробка інноваційних екологічних матеріалів на основі історичного досвіду використання локальної сировини; створення освітніх програм для збереження та передачі традиційних ремісничих навичок молодому поколінню дизайнерів; розвиток міжнародної співпраці для інтеграції української етнокультурної спадщини у глобальний контекст сталої моди та посилення позицій України як центру інновацій у сфері екологічно відповідального дизайну.

Список використаної літератури

1. Гахова А. Ю. Дизайн екологічного одягу: генеза, концепції, новачі : дис. ... канд. філос. наук : 022. Харків, 2021. 362 с.
2. Герасименко О. Д., Чупріна Н. В., Давиденко І. В., Чуботіна І. М., Хоменко В. К., Кудревський М. А. Апсайклінг та мінімалізм як модні тренди помірнього споживання продуктів моди. *Art and design*. 2023. № 3 (23). С. 101–120. DOI:10.30857/2617-0272.2023.3.9.
3. Корякіна А. А., Пашкевич К. Л., Герасименко О. Д., Чень Ч. Sustainable fashion в творчості українських та закордонних брендів одягу. *Теорія та практика дизайну*. 2024. № 2 (32). С. 94–106. DOI: 10.32782/2415-8151.2024.3.
4. Литвиненко Н., Вороніна М., Лавренюк О. Вторинне використання матеріалів у дизайні одягу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 47. С. 177–185. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269635.
5. Мікрошкіряний піджак VIHA. *Gaptuvalna*. URL: <https://gaptuvalna.com/catalog/mikoshkiryanij-pidzhak-viha/> (дата звернення: 05.12.2024).
6. Минуле в сьогодні: колекція KSENIASCHNAIDER весна-літо 2024. *Vogue UA*. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/minule-v-sogodenni-kolekciya-kseniaschnaider-vesna-lito-2024-53600.html> (дата звернення: 05.12.2024).
7. Наступна зупинка – Київ: дизайнерка Лілія Літківська підкорює Париж і Токіо. *Vogue UA*. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/nastupna-zupinka-kijivska-dizaynerka-liliya-litkovska-pidkoryuye-parizh-i-tokio-56679.html> (дата звернення: 05.12.2024).
8. Об'єкт бажання: перша сумка-капельюх від Ruslan Baginskiy. *Elle Ukraine*. URL: <https://elle.ua/moda/novosti/obekt-bazhannya-persha-sumka-kapelyuh-vid-ruslan-baginskiy/> (дата звернення: 05.12.2024).
9. Опанча-жилет. *DEVO Home*. URL: <https://devohome.com.ua/opancha-zhilet-dlinnyj-korichnevyy> (дата звернення: 05.12.2024).
10. Пояс до сукні, натхненний каламаймовим поясом. *Gaptuvalna*. URL: <https://gaptuvalna.com/catalog/poyas-do-sukni-nathnenij-kalamajkovim-poyasom/> (дата звернення: 05.12.2024).
11. Чупріна Н., Хоменко В., Григорєвська О. Проектні практики екодизайну в розробці одягу та текстильних виробів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77, т. 3. С. 132–142. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-18>.
12. Gnizdo. Київська мозаїка. URL: <https://gnizdo.com/kyiv-mosaic> (дата звернення: 05.12.2024).
13. Gunia Project. URL: <https://guniaproject.com.ua/> (дата звернення: 05.12.2024).
14. Hand-dyed RB Beanies. Tie-Dye inspired by autumnal harvests. *Ruslan Baginskiy*. URL: <https://ruslanbaginskiy.ua/blogs/news/hand-dyed-ruslan-baginskiy-beanie-inspired-by-autumnal-harvests> (дата звернення: 05.12.2024).
15. KSENIASCHNAIDER. *Harper's Bazaar Ukraine*. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/news/culture/brend-kseniaschnaider-nadykhnuvsya-ukrayinskymy-mozayikamy/> (дата звернення: 05.12.2024).
16. Muthu S. S., Gardetti M. A. Sustainability in the Textile and Fashion Industries: Transforming Local Knowledge into Global Solutions. Singapore : Springer, 2020. 164 p. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-38532-3>
17. Shypelyk. URL: <https://shypelyk.com/about/> (дата звернення: 05.12.2024).
18. TG Botanical. URL: <https://tgbotanical.ua/> (дата звернення: 05.12.2024).
19. Zerno. URL: <https://www.zerno.fashion/> (дата звернення: 05.12.2024).
20. Zheng X., Wang R., Hoekstra A. Y., Guan D., Hertwich E. G., Wang C. Consideration of culture is vital if we are to achieve the Sustainable Development Goals. *One Earth*. 2021. Vol. 4, № 2. P. 307–319. DOI: 10.1016/j.oneear.2021.01.012.

Reference

1. Hakhova A. Yu. Dyzaïn ekolohichnoho odiahu: heneza, kontseptsii, novatsii : dys. ... kand. filos. nauk : 022. Kharkiv, 2021. 362 s.
2. Herasymenko O. D., Chuprina N. V., Davydenko I. V., Chubotina I. M., Khomenko V. K., Kudrevskiy M. A. Apsaiklinh ta minimalizm yak modni trendy pomirnogo spozhyvannia produktiv mody. *Art and design*. 2023. № 3(23). S. 101–120. DOI:10.30857/2617-0272.2023.3.9.
3. Koriakina A. A., Pashkevych K. L., Herasymenko O. D., Chen Ch. Sustainable fashion v tvorchosti ukrainskykh ta zakordonnykh brendiv odiahu. *Teoriia ta praktyka dyzainu*. 2024. № 2(32). S. 94–106. DOI: 10.32782/2415-8151.2024.3
4. Lytvynenko N., Voronina M., Lavreniuk O. Vtorynne vykorystannia materialiv u dyzaini odiahu. *Visnyk KNUKіM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*. 2022. № 47. S. 177–185. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269635
5. Mikroshkirianyі pidzhak VIHA. *Gaptuvalna*. URL: <https://gaptuvalna.com/catalog/mikoshkiryanij-pidzhak-viha/>
6. Mynule v sohodenni: kolektsiia KSENIASCHNAIDER vesna-lito 2024. *Vogue UA*. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/minule-v-sogodenni-kolekciya-kseniaschnaider-vesna-lito-2024-53600.html>
7. Nastupna zupynka – Kyiv: dyzainerka Liliia Litkovska pidkoryuie Paryzh i Tokio. *Vogue UA*. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/nastupna-zupinka-kijivska-dizaynerka-liliya-litkovska-pidkoryuye-parizh-i-tokio-56679.html>

8. Obiekt bazhannia: persha sumka-kapeliukh vid Ruslan Baginskiy. Elle Ukraine. URL: <https://elle.ua/moda/novosty/obekt-bazhannya-persha-sumka-kapelyuh-vid-ruslan-baginskiy/>
9. Opancha-zhylet. DEVO Home. URL: <https://devohome.com.ua/opancha-zhilet-dlinnyj-korichnevij>
10. Poias do sukni, natkhnenyi kalamaikovym poiasom. Gaptuvalna. URL: <https://gaptuvalna.com/catalog/poyas-do-sukni-natnhenij-kalamajkovim-poyasom/>
11. Chuprina N., Khomenko V., Hryhorevska O. Proiektni praktyky ekodyzainu v rozrobttsi odiahu ta tekstylnykh vyrobiv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2024. Vyp. 77, t. 3. S. 132–142. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-18>
12. Gnizdo. Kyivska mozaika. URL: <https://gnizdo.com/kyiv-mosaic>
13. Gunia Project. URL: <https://guniaproject.com.ua/> (data zvernennia: 05.12.2024)
14. Hand-dyed RB Beanies. Tie-Dye inspired by autumnal harvests. Ruslan Baginskiy. URL: <https://ruslanbaginskiy.ua/blogs/news/hand-dyed-ruslan-baginskiy-beanie-inspired-by-autumnal-harvests> (data zvernennia: 05.12.2024)
15. KSENIASCHNAIDER. Harper's Bazaar Ukraine. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/news/culture/brend-kseniaschnaider-nadykhnusya-ukrayinskymy-mozayikamy/> (data zvernennia: 05.12.2024)
16. Muthu S. S., Gardetti M. A. Sustainability in the Textile and Fashion Industries: Transforming Local Knowledge into Global Solutions. Singapore : Springer, 2020. 164 p. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-38532-3>
17. Shypelyk. URL: <https://shypelyk.com/about/> (data zvernennia: 05.12.2024)
18. TG Botanical. URL: <https://tgbotanical.ua/> (data zvernennia: 05.12.2024)
19. Zerno. URL: <https://www.zerno.fashion/> (data zvernennia: 05.12.2024)
20. Zheng X., Wang R., Hoekstra A. Y., Guan D., Hertwich E. G., Wang C. Consideration of culture is vital if we are to achieve the Sustainable Development Goals. One Earth. 2021. Vol. 4, № 2. P. 307-319. DOI: [10.1016/j.oneear.2021.01.012](https://doi.org/10.1016/j.oneear.2021.01.012)

RETHINKING UKRAINIAN ETHNO-CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE FASHION

Soloviy Iryna – PhD student Lviv National Academy of Arts, Lviv

The study is devoted to the theoretical and practical analysis of the Ukrainian ethno-cultural heritage in the development of modern sustainable fashion. A systematic study of the experience of domestic designers and brands in combining traditional elements with the principles of environmentally responsible clothing production is carried out. The features of integration of cultural manifestations, traditional crafts and ethnic motifs (cut, materials, decorative elements) in the context of modern environmental challenges are analyzed. Based on an integrated approach, the economic and socio-cultural aspects of such integration, its impact on the preservation of national identity and positioning of Ukraine in the global fashion industry are studied. Promising areas of development through innovations in materials and production processes on the basis of the circular economy are identified. Scientifically grounded recommendations for strengthening the role of cultural heritage in ensuring the sustainable development of the Ukrainian fashion industry are proposed.

Key words: ethno-cultural heritage, sustainable fashion, traditional craft, cultural identity.

UDC 7.05:687.016]:001.891(477)

RETHINKING UKRAINIAN ETHNO-CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE FASHION

Soloviy Iryna – PhD student Lviv National Academy of Arts, Lviv

Problem Statement and Relevance of the Study. The article investigates the integration of Ukrainian ethno-cultural heritage into sustainable fashion development. The relevance stems from the need for theoretical understanding and practical implementation of innovative approaches to fashion design at the intersection of two key contemporary paradigms: sustainable development and preservation of cultural identity.

Research Methodology. The research methodology combines historical, systemic-structural, and art history analysis approaches to study Ukrainian ethno-cultural heritage in sustainable fashion through three main aspects: technological-production (traditional crafts and innovative technologies), constructive-design (historical forms and patterns), and artistic-semantic (cultural codes and visual elements). The study analyzes the experience of leading Ukrainian brands implementing elements of ethno-cultural heritage in sustainable fashion design.

Results. The research identifies effective approaches to integrating traditional elements into modern production through the revival and adaptation of historical craft practices (weaving, wickerwork, natural dyeing), transformation of traditional forms and structural elements into contemporary design, and reinterpretation of cultural codes. The analysis of Ukrainian brands demonstrates successful integration of heritage elements with sustainable production principles.

Novelty. The study proposes, for the first time, a comprehensive methodology for analyzing ethno-cultural heritage as a resource for sustainable fashion development, including evaluation criteria for traditional techniques' adaptation to modern environmentally responsible production and their potential for preserving cultural authenticity.

The Practical Significance. The research provides practical value for the Ukrainian fashion industry through scientifically-based recommendations for implementing traditional techniques in modern production, identification

of promising directions for sustainable fashion development based on ethno-cultural heritage, and methodological foundations for sustainable fashion design education programs.

Key words: sustainable fashion, Ukrainian ethno-cultural heritage, zero-waste production, traditional crafts, fashion design, cultural identity, eco-friendly fashion.

Надійшла до редакції 22.11.2024 р.

UDC 7.012:659.1

STRATEGIES FOR ADVANCING INTERACTIVE DESIGN IN MUSEUM EXHIBITS

Wang Shuanghu – Postgraduate student of the Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv, Ukraine
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.909>
541464641@qq.com

Tetiana Krotova – Professor of the Kyiv National University of Technology and design, Kyiv, Ukraine
Orcid: 0000-0003-2282-0029
krotova_t@ukr.net

This study endeavors to enrich visitors' museum experiences by incorporating diverse interactive and sensory approaches, transcending the conventional media display paradigms in museums. Drawing on the emotional hierarchy framework, it delves into visitors' psychological and behavioral demands within museum exhibition spaces, categorizing them into instinctual, behavioral, and reflective dimensions. Furthermore, the paper explores the evolution of interactive design in museum contexts and its practical manifestations through illustrative case studies. From the angles of perceived experience, interactivity, and interaction modalities, this work proposes strategies to enhance interactive experiences in museums. It emphasizes that these experiences should harmoniously blend technology with visitors' needs and prior experiences, avoiding a mere technological drive. Instead, it advocates for a «from object to subject» and «from external to internal» exhibition engagement paradigm, achieved through the seamless integration of visitor, scene, and behavior via perceptual experiences. This approach fosters deeper connections and resonance between audiences and museum content.

Key words: interactive design, digital technologies, museum exposition design, exhibition, interactive experience, visual communications, virtual reality technologies, mixed reality technologies, multimedia tools.

Problem statement. Museums are places for people to learn knowledge, promote the development of lifelong education systems, and improve artistic literacy. The study of museology has evolved from «exhibit-centered» to «communication-and education-centered» to the current «people-centered» theory. The theory of «human-centered». With the development of the times, the society as well as the public for the museum visit experience, interactive entertainment, learning, service, aesthetics, social and other aspects of the demand is getting stronger and stronger, but most of the domestic museums are in a state of lagging behind in the development of the exhibits are still used as the center of the way and ignored the main position of the people in the space. The most commonly used form of exhibition is to put the exhibits into the display cabinet for closed display, the museum tends to homogenize the phenomenon of display, the visitor's experience is more monotonous. Interaction design has the characteristics of interactive immersion, diversified forms, strong interest, etc. The use of interaction design in museum display design can make up for the shortcomings of the current development of China's museums and the disadvantages of the visitor experience.

Analysis of research and publications. In 1984, designer Bill Moggridge, one of the founding fathers of the famous design firm IDEO, introduced the concept of «interaction design». Due to the cross-disciplinary nature of interaction design, it is difficult to clarify its specific definition. In short, interaction design is a design field that defines and designs the behavior of man-made systems, which is oriented to human needs and understands the expectations of users [14]. Interaction design can create a new user experience, and in interaction design the two-factor motivation theory of Frederick Herzberg has been recognized as one of the most important factors.

Jing WANG and Qi SUN have paid attention to the creation of narrative environments in museums. The authors describe how through touch, sound, smell, spatial language and other perceptual elements the audience can generate intentions and memories through various sensory inputs, have a holistic perception of the museum environment, thus forming the narrative character of the environment [13].

The use of narrative in the museum was investigated by Li Han. In his opinion, the construction of narrative environment is a kind of design principle and method, as well as a kind of design thinking that helps visitors directly perceive the museum exhibition environment [6]. The researcher takes into account Walter Fischer's findings that 'narrative is fundamental to the cultural life of mankind, whether it is what actually happens or the various experiences of people within themselves, which show their existence in some

narrative form and through which different points of view are brought to the forefront of their consciousness' [6]. Thus, the formation of narrative thinking in exhibition design by means of interactive design is an actual research problem and requires studying and searching for rational ways of solution. On the one hand, interactive design can help integrate the information conveyed by the museum and better interact with the audience in terms of content and environment; on the other hand, through the use of perceptual modes of interactive design, it can maintain a balance between «education» and «entertainment».

Purpose of the article: to explore the possibilities of sensory experience and interaction for designing a museum exhibition space.

Summary of the main research material. The advent of the Internet era has prompted the rapid development of the field of interaction design, the emergence of new media for museum display design has changed the visitors' thinking mode, communication and the way of receiving information, which accelerated the museum to reflect on its own means of display, and began to use a variety of interactive media to break the limitations of the museum's traditional display, and to build a bridge between the museum and the audience with a more open and free form [17]. At present, the more common interactive form of China's museums are mostly found in the audio technology under the voice guide, touch screen browsing content and knowledge quizzes, interactive games and other ways, to a certain extent, more interesting than the previous planarization of graphic displays and closed display cabinets of the display mode.

Some museums pay more attention to visitor experience and participation, mainly by mobilizing the audience sensory experience, increasing interactivity or relying on virtual presentation technology to enhance the viewing interaction, so that the audience get a better feeling of visiting, reflecting the trend of more immersive and interactive. Based on the emotional hierarchy theory of experience design, this paper analyzes how museums can better interact and connect with audiences from three aspects: instinctive layer, behavioral layer and reflective layer, taking into account the audience's needs and behaviors.

1. *From the point of view of the visitor's perceptual experience (instinctive level).* The instinctive layer brings direct sensory stimulation to the viewer, which is reflected in perceptual demands such as gaze and sound. As early as the 1990s, the American Society for Non-Visual Arts (ABS) began to study how to allow visually impaired people to experience museums and visual culture through perceptual tools, such as touching pictures, tactile, auditory, verbal sound, and other multi-sensory modalities [8]. With the rapid development of perceptual research in the last 20 years, more and more studies on perceptual strategies have shown that multisensory learning is not only applicable to children, but also has a significant effect on youth and adults, which has inspired museum researchers to think about how to break through the limitations of this informal learning venue and actively engage the perceptions of the audience. At present, museums with multi-sensory experience are still a minority, and there is less research on the enhancement of different sensory modes and sensory experience in museums. How to enhance perception, promote interaction and realize immersive experience in museums is an important direction for the enhancement of museum design in the future.

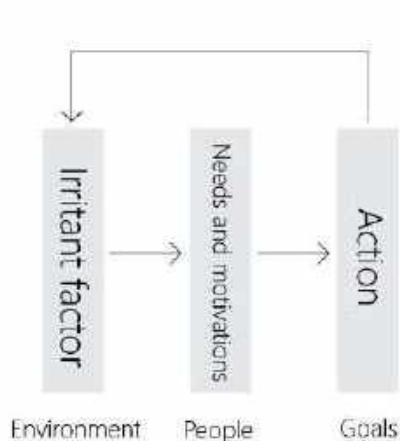


Fig. 1. Model of human environmental behavior

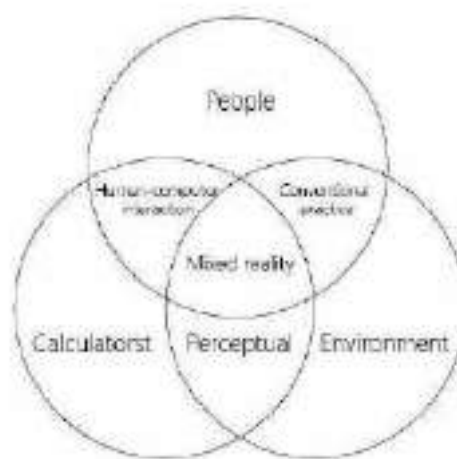


Fig. 2. Interaction between computers, people, and the environment

From the point of view of the characteristics of visitors' behavioral patterns (behavioral layer). Behavioral layer contains easy to understand and easy to use, focusing on the audience's behavioral characteristics when

interacting with the exhibits and spatial environment. Psychologist K. Lewin proposed the human environmental behavior model i.e., the formula of human behavior: $B=F(P-E)$, in which B is Behavior, F is Function, P is Person, and E is Environment where B is Behavior, F is Function, P is Person, and E is Environment [1]. From this formula, we can see that human behavior is the result of the joint influence of the individual and the environment. Firstly, human behavior is based on certain individual needs and motives, which is the expression of individual subjective will; secondly, according to the stimulation of the external environment, human behavior will respond; finally, after the change of human behavior, it constitutes a new environment, which generates a new stimulation response to human beings again, and so on (Fig. 1).

In the museum exhibition space, the external environmental factors are the objective factors affecting the outcome of human behavior, which possesses uncertainty and unpredictability, and is also the main source of influence on behavior. As summarized, the environmental stimuli that people may be subjected to include: first, the attraction of CMF, sound, light, etc. in the environment. In the exhibition space, people and the environment are interacting with each other, and at the same time, people have formed specific instincts to adapt to the environment [3]. Attractive colors, light, graphics, materials, etc. in the space will have a certain degree of attraction to people, and these factors affect the visitor's experience to varying degrees. Second, tendency. Tendency refers to the directional movement of people towards and away from a stimulus source in an exhibition. Tendency, as a kind of guiding attribute, can guide or imply visitors' psychology as well as subconsciousness, as people usually expect to be able to touch things in the exhibition viewing behavior.

From the point of view of visitors' needs (reflective layer). The reflective layer is not just the sum of all the functions, but also needs to truly meet the fundamental and potential needs of the audience. Traditional museums favor the collection, protection and display of cultural relics stacked, while modern museums are gradually developing into a form of mass cultural consumption, from the point of view of audience demand, the transformation of modern museums presents three trends: first, the display content and mode more open and interesting [21].

Exhibit-oriented museums still account for a large part of the proportion of the museum display mode, however, the monotonous environment and single viewing behavior can not meet the cultural consumption needs of visitors, so museums have to pay attention to the creation of the atmosphere and environment as well as a richer interactive experience, whether it is the exhibits or the display environment, will be more interesting and vivid. Second, changes in display modality and viewing behavior. The exhibits in the museum have been detached from their original environment, which requires an appropriate way to remodel the essential properties of the exhibits, no longer confined to the static and monotonous display, while encouraging the participation of the visitors, increasing the contact and communication between the visitors and the exhibits. Thirdly, the way of communication is more interactive. Through the transformation of the display mode to influence the visitors' viewing behavior, cognition and value judgment, so that visitors actively explore instead of unilaterally receiving information [18].

2. The Necessity and Application Forms of Interaction Design in Museums.

The Necessity of Interaction Design in Museums. In interaction design, Frederick Herzberg's two-factor motivation theory, demand mining theory, Maslow's hierarchy of needs theory, the kano model, and the five elements of interaction design related to characters, scenes, behaviors, goals, and media are all able to provide theoretical and methodological guidance for experience design in museums. Interaction may exist between people and people, or between people and objects, and the interaction design in museums is also centered on audience experience, which can satisfy the material and spiritual needs of the audience. Especially in the era of experience economy, museums need to use experience design thinking to provide the audience with rich, energetic, relaxing and fulfilling exhibition experience.

Forms of application of interaction design in museums. Human-computer interaction design has roughly gone through four stages of evolution, namely, the era of human manual work, the stage of programming language, the stage of graphical interface, until the emergence of artificial intelligence interaction [9]. In museums, the expression of interactive experience presents a variety of interaction methods based on different technological stages, first, interaction based on traditional hardware devices. First, interaction based on traditional hardware devices. Traditional hardware interaction is usually by means of a joystick, keyboard or mouse, and the user can click on a certain area in the interface with the help of the device to complete the operation.

Secondly, visual touch interaction expression. Visual touch interaction as the current museum in the information communication in one of the main forms, than the traditional mouse, keyboard input more humanized, with the rapid development of intelligent mobile terminals, touch interaction is more likely to be recognized by the public users, the user can be operated by different gestures, such as clicking, sliding, zooming, rotating, etc. [9]. The more common interaction methods in museums usually use the screen as a medium, but visitors facing the two-dimensional interactive interface is difficult to get a multi-dimensional experience, and it is easy to produce visual fatigue. Thirdly, sound and light interact with each other. As auditory and visual elements,

sound and light can create the environmental atmosphere of the exhibition space, which has an important auxiliary effect on the enhancement of the interactive experience. In addition, the interaction mode based on voice recognition has a strong ability to process information, and the interaction efficiency is faster, but for the case of a large number of visitors in the museum's exhibition space, there may be an environmental interference factor in the process of voice recognition. Fourth, behavioral interaction technology. Through real or virtual behavioral interaction can enhance the viewer's participation and interactivity, such as somatosensory technology, which can obtain real-time images of the scene, and motion capture system can obtain the key parts, analyze the user's movements and convert them into information input commands, so as to realize the interaction between the user and the computer, as well as the precise docking between the interaction device and the physical elements.

In addition, based on the microscopic behavior of eye tracking, the subtle changes around the eyes when the human eye gazes in different directions are precisely captured, the gaze point of the human eye is determined analytically, and the information about the gaze point, which is converted into electrical signals, is sent to the computer, which realizes the interaction between the computer and the human eye, and does not require manual input during the whole process.

In addition, immersive experiences and multi-sensory interactions can be realized with virtual presentation technologies. Among them, the application of holographic image technology in museums realizes the transformation from two-dimensional to three-dimensional, using the principle of interference and diffraction to make the viewer perceive the virtual image in space; virtual reality technology (VR) creates a virtual environment by using a variety of means, such as computer graphics, sensing technology and other means, and carries out real-time interactions through multi-sensory channels, such as visual, auditory, haptic, and force senses, which is characterized by a high degree of immersion; Augmented reality (AR) technology superimposes the virtual world and the real world through the information provided by the computer system, thus enabling visitors to have a sensory experience that transcends reality, which is to a certain extent more advantageous than virtual reality [16]; Mixed Reality (MR) technology is a fusion of the physical environment in AR and the digital environment in VR, and is capable of realizing the switching between the virtual and the real. Mixed reality enables content inputs in different ways, such as environmental inputs, ambient lighting, spatial sound effects, and user identification and localization in real and virtual environments, thus enabling interactions and connections between people, computers, and environments (Fig. 2). Among them, the interaction between the computer and the environment is the understanding or recognition of the environment, and the application of sensors provides technical support for the computer's environmental input. Input modes between users and computers have been explored in the field of human-computer interaction, and user inputs are carried out in different ways, including keypad, mouse, touch, voice, motion, and even Kinect bone tracking [10].

3. Museum Interactive Experience Case Studies. Museum interactive experience is mainly embodied in the wisdom museum, digital museum, virtual museum, the interactive experience of these museums with the help of three-dimensional graphic image technology, facial recognition, motion capture, stereoscopic display system, VR virtual reality technology, etc. to bring the viewer a rich interactive experience effect. In Smart Museums, the Cleveland Museum of Art's Gallery One debuted the largest multi-touch MicroTile screen in the United States at the time, featuring images of more than 4,100 renowned works of art from around the world to form a museum where visitors can create their own ArtLens Wall, a wall of favorites that visitors can save to their mobile devices and share via social media or use for custom browsing [12]. The ArtLens Wall is a collection wall where visitors can save artwork from the wall to their mobile device to create a favorite, and can share favorites via social media or use them for custom browsing [12]. The exhibition also utilizes a facial recognition system that computationally matches a visitor's facial expression with one of the 189 artworks in the collection, creating a direct link between the visitor's facial expression and the artwork, reinforcing the connection between the visitor and the artwork.

The exhibition integrates art, technology, design and personalized user experience to form an experiential museum that is highly participatory and interactive (Fig. 3). In digital museums, The Museum of the World, an interactive project produced by The British Museum and the Google Cultural Institute, has dramatically enhanced the digital museum experience, allowing visitors to view exhibitions from miles away without having to leave their homes (Fig. 4). The Museum of the World The exhibition shows the rich collections of the British Museum in an information visualization way, and takes time as the axis throughout, with five different colors representing the five cultural regions of Africa, the United States, Asia, Europe, and Oceania, and placing them in the corresponding spatial and temporal coordinates according to the geographic location and historical period of the collections, and by clicking on the different points, one can see detailed information about the collections represented by each point and link exhibits of the same type from the five cultural regions. By clicking on different points, we can see the detailed information of the collections represented by each point, and the exhibits of the same type in the five cultural regions are linked, which strengthens the commonality and connection between the collections [20].



Fig. 3 Cleveland Museum of Art's Collection Wall and Facial Recognition Matching System

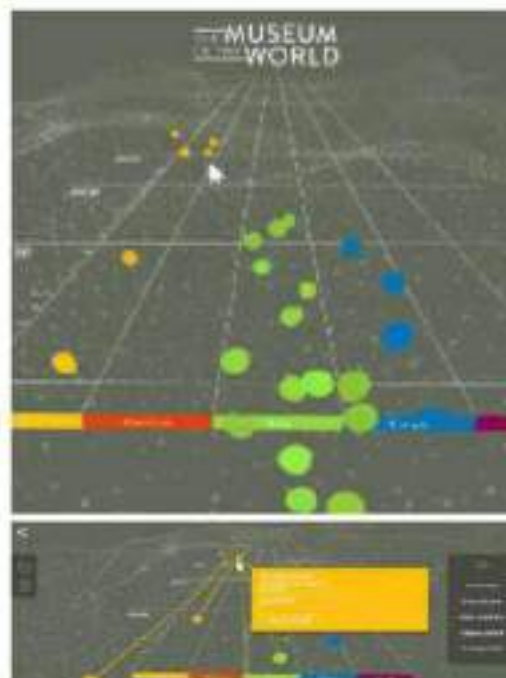


Fig. 4 British Museum online exhibition

The viewer slides the page according to the evolution of time from ancient times to the present day, each point sends out different rhythms, and many point-like rhythms form a rhythmic music, which provides the viewer with an auditory experience. While appreciating the collection, the viewer can experience the development and evolution of cultures all over the world from 2 million years B.C.E. to 2,000 years A.D. through the interaction of the visual and auditory effects. In the virtual museum, the Forbidden City in 2017 created the Ming Chengzu Zhu Di built the Forbidden City VR interactive experience museum (Fig. 5), experience using the HTC Vive headset system, visitors wear VR equipment, showing in front of the eyes is a magnificent panoramic view of the Forbidden City buildings, visitors as if riding on horseback with the Ming Chengdu group Zhu Di, driving, steering the horse with the tour, and then visitors were able to see the Ming Chengzu carefully review the blueprints of the Palace building scene, while hearing explanations related to the Palace building, and can choose from the five elements, astrology, rituals, and other options interested in content.

Then visitors can see the scene of Ming Chengzu carefully reviewing the blueprints of the Palace buildings, and at the same time hear the explanations related to the Palace buildings, and can choose the content of interest from the five elements, astrology, rituals and other options. With the help of the VR system, the Forbidden City Museum creates an interactive and immersive exhibition experience for the visitors from the combined effect of multiple senses, such as physical, visual and auditory [5].

4. Enhancement of interactive experience in museums.

Perceptual experience: building narrative environments. The landscape and atmosphere of museum display design directly affect the audience's perception of the display content, the construction of narrative environment allows visitors and exhibits, space and environment for interaction and information transfer and reception, and through the multi-sensory environment elements will be the material space and visitors to establish a link between the behavioral patterns. Zhang Yonghe, director of the Department of Architecture at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), once put forward the theory of «Translation Narrative», which supports the use of space to «translate» the language.

The theory supports the use of space to «translate» stories and narrate people, events and scenes. In the stage design in the picture, the mountains, clouds and the moon in the set symbolize the mountains and forests, the roof and the screen imply the interior, and a huge spiral is the inner struggle of the characters. The audience moves through the environment and understands the content of the show through touch and perception of the language of space (Fig. 6).



Fig. 5. Scene of the Forbidden City VR Experience Hall



Fig. 6. Zhang Yonghe's «Narrative of Translation»

Interactive participation: guiding audience behavioral patterns. First, to establish behavioral identity. Museum display design methods and display forms have been innovating, among which interactive and experiential displays have become the most eye-catching focus in museum display design. Changes in the way museums are displayed have facilitated a close integration between the audience, space, models, exhibits, perceptual elements and equipment so as to increase interactivity and experience through the coordination of these elements [2]. In the museum display design is more common is the two-dimensional planar form, however, the planar display way to bring boring, passive visitors experience, the audience's viewing behavior is single and repetitive, it is difficult to mobilize the audience's interest in the exhibition and emotions through rhythmic perception and behavioral changes, so the establishment of the participation behavior that can be recognized by the audience is an important link in the museum to achieve the interactive experience.

Second, from static display to dynamic display change. The display form of museum display space is generally divided into two categories, one is the basic static display mode, and the other is the relatively new dynamic display. Static display methods usually include display cabinets, window display, lighting rendering effects, props display, background atmosphere rendering, etc.; dynamic display methods usually include interactive devices, interactive multimedia display, holographic projection, VR virtual reality technology, AR augmented reality technology, etc. [4]. In the museum display space, in view of the visual needs of visitors to the material properties of the real existence of the space, static display mode is the form of each museum space will be used, and dynamic display is the trend of museum design development [15], but due to the limitations of the cost of budgeting and technological realization of the factors, in order to be in the museum in the wide range of applications still have certain difficulties.

In a museum display design practice, the author, when faced with a large amount of text content, used a combination of graphic and interactive projection, the important information in the large text is distilled and visualized, symbolized, graphic-based, text as a supplement to create a «graphic narrative» of the overall space, and through interactive projection, using Iconic diagrams, to create the overall space, and through interactive projection, using Iconic diagrams. By means of interactive projection, the Icon graphic is used to draw the interactive wall, on which small screens and LED lamps are embedded, and visitors can touch the interactive switches to light up the graphic and text on the wall, and at the same time, with the help of indoor acoustic and optical effects, a sense of technological and fashionable ambience is formed.

Interaction modes: using multimodal interaction. First, touch interaction. For example, touch or gesture, of which, gesture touch interface is a common way of natural interaction interface, the most natural way of information transfer to let people interact with the device, in other words, the natural interaction interface does not need a keyboard or a mouse, and it is more natural and intuitive to help the user to realize the exchange of information with the screen (Fig. 9). The natural interaction interface is based on multi-touch technology, which can reduce the user's cognitive barriers to the operation commands and minimize the user's learning costs. The design of gesture touch interface needs to pay attention to the following three aspects, firstly, it conforms to the cognitive pattern of most people. Intelligent system users are of different types, including users from different regions, different ages and different education levels, and they have different learning ability and acceptance ability for new products and new technologies.



Fig. 9. Interface interaction gestures

Therefore, it is necessary to establish a unified usage specification when designing gesture-touch interfaces, and too much diversification will lead to confusing rules, which will confuse the users and increase their cognitive load and burden of usage. Second, it respects the user's memory patterns. Since the use of gesture interaction interface cannot be clearly displayed on the interface, it requires users to memorize the specific operations corresponding to different gestures, which takes up a certain amount of users' memory cost, therefore, the number of gestures designed should be avoided as much as possible, and at the same time, a certain amount of operation guidance should be given on the interface, so that the users can memorize and use gestures according to the specific use situation, thus increasing the ease of use of the operating system.

Third, to ensure the controllability of the operation. When users use the gesture interface, each operation should be given a certain visual or auditory feedback, so that people know clearly whether the current operation is correct, such as adding color feedback, size feedback, vibration feedback or sound prompts. In addition, when the operation is wrong, it is necessary to provide the user with options such as undo, restore, etc., which helps to have a clear controllability of the current use [7]. Second, non-contact interaction in the post epidemic era. For example, gesture recognition, motion recognition, voice recognition, virtual presentation, etc. Among them, non-contact gesture interaction intelligently recognizes commands through gesture movements based on visual sensing. In order for visitors to be accurately communicated as well as for the recognition system to quickly receive signals, gesture commands need to be simplified with gesture features to reduce learning costs, while the recognition system needs extensive training and machine learning optimization to achieve efficient communication of gestures and recognition. In order to realize long-distance interaction, the computer is used to analyze and judge the actions of the catching system. Especially since the outbreak of the new crown epidemic, the public's awareness of self-protection and public health has increased, and the non-contact interaction is not only flexible and simple to operate, but also reduces the contact, avoids the occurrence of cross-infection, and effectively reduces the spread of the virus [7].

Summary. Perception is fundamentally a translation of people's sensory and perceptual experience, and museums give more consideration to the combination and interaction between "people" and visual, auditory, olfactory, gustatory, spatial language and other perceptual experiences, pay attention to the audience's potential influence in aesthetics, thinking, cognition and emotion, and promote interaction and communication among people, things, objects and environment. It establishes an environment with perceptual experience, promotes interactive participation, utilizes multimodal interaction, and takes the needs and experience of the audience as the value embodiment of museum display design. The future museum will be a diversified space integrating knowledge, aesthetics, socialization, leisure and reflection, which is both educational and enjoyable.

Through the systematic research on sensory experience and interaction, it provides some inspiration for the experience design of museum exhibition space and will be continued by the author in subsequent studies. On the one hand, the stimulation of the sensory feelings of the audience by the exhibition design of the museum can promote the dialogue between the audience and the media of the exhibits and the environment to form the mode of «objective feeling-behavioral process-subjective reaction and reflection». On the one hand, the stimulation of visitors' sensory feelings in museum display design can promote the dialogue between visitors and media such as exhibits and environment, and form the viewing mode of «objective feeling – behavioral process – subjective reaction and reflection». On the other hand, the museum display design based on perception and interactive experience is no longer a simple display and static display, although interactive experience plays a great role in the museum display design, the museum's

interactive design should not be based purely on the innovation of equipment and technology as a means, which does not fundamentally enhance the visitor's participatory experience, and does not deal with the relationship between the interactive design and the needs and behaviors of the visitors, therefore, the role of interaction experience in museum display design needs to be more accurately interpreted and applied.

References

1. Fu Yang. Research on the visual application of two-dimensional elements in commercial display space façade [D]. Beijing : Tsinghua University, 2013.
2. Fu Yi, Wang Shixu. Research on digital media art applied to display space design [J]. Furniture and Interior Furniture and Interior Decoration, 2021 (08): 116-119.
3. Han Xueying, Zou Guangtian. Behavioral interaction design strategy of tourists in exposition building space [J]. Journal of Harbin Institute of Technology University Journal, 2018, 50 (04): 160-166.
4. Hua Jian, Chen Qinghe. Immersive experience: a new business model for the integration of culture and technology [J]. Journal of Shanghai University of Finance and Economics, 2019, 21 (05): 18-32.
5. Jin Xiaoming, Wu Chenghao. Research on visual tour guide of Bada Shanren Memorial Hall based on VR/AR real-sense interactive design Research [J]. Packaging Engineering, 2019, 40 (06): 87-93.
6. Li Han. Yishan's Seven Stories under the Narrative Vision [J]. Journal of Shanghai University (Social Science Edition), 2015, 32 (01). 114-125.
7. Liu Weixian. The use of Dieter Ramsay's «10 principles of good design» in museum exhibition design[J]. Hunan Packaging, 2021, v. 36; No. 196 (01): 140-143 [22]. Li Xiaofang. Design and Development Mechanism of Museum Cultural Creative Products-Review of Research on Museum Cultural Creative Product Development [J]. Industry, 2020, v. 57; No. 335 (03): 119.
8. Nina Levent et al, translated by Wang Siyi, Chen Mengqi. The Multisensory Museum : Cross Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space [M]. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2020.
9. Qin Lanjun. Digital Interface: Virtual Reality and Virtualized Reality [J]. Literature and Art Research, 2014 (10): 96-108.
10. Ramy Hammady, Minhua Ma, Carl Strathearn. User experience design for mixed reality: a case study of HoloLens in museum [J]. International Journal of Technology Marketing, 2019, 13 (3-4).
11. Song Yifan, Zhang Peng, Liu Libo. Human-computer interaction system based on visual gesture recognition [J]. Computer Science, 2019, 46 (S2): 570-574.
12. Tong Fang. Digital Narrative: Research on Museum Design under the Background of New Technology [J]. Journal of Nanjing Art Institute (Art and Design), 2020 (03). Art and Design, 2020 (03): 165-171+210.
13. Wang Jing, Sun Qi. Research on the application of «scene reproduction» in museum display design [J]. Furniture and Interior Decoration, 2019 (12): 102-103.
14. Wu Qiong. Domain and boundary of interaction design [J]. Decoration, 2010 (01): 34-37.
15. Xie Xiaoyu, Yang Chujun. Design research on intelligent interactive experience in museum exhibition [J]. Furniture and Interior Furniture and Interior Decoration, 2021 (01): 90-92.
16. Xu Xiang, Wang Li, Weng Jin. AR/VR technology and information dissemination mode reconstruction [J]. Publishing Wide Angle, 2018 (19): 65-67.
17. Xue Juan, Wang Yue. Research on the innovative application of interactive experience in display space design [J]. Furniture and Interior Decoration, 2021 (08): 120-125.
18. Yu Na, Lv Yue, Zhang Xiaofan, Xu Ke, Zhou Jieyu. A user experience research method for museum exhibition design [J]. Furniture and Interior Decoration, 2021 (04): 84-87.
19. Zhai Jiequan, Yang Lianjie, Zhou Xiaolei. Science and technology communication in science and technology museums: conceptual update and capacity enhancement [J]. Journal of Beijing Institute of Technology (Social Science Edition), 2012, 14 (01): 121-124.
20. Zhang Wen, Fan Kaixi. The Intelligent Development and Research of Museum Cultural and Creative Products in the Age of AI by Exploring «New Design» and Translating «Homogenization» [J]. New Art, 2019, 40 (04): 117-120.
21. Zhang Zhen. The new trend of contemporary museum building function concept [J]. Journal of Architecture, 2004 (12): 22-25.

УДК 7.012:659.1

СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ІНТЕРАКТИВНОГО ДИЗАЙНУ В МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ

Wang Shuanghu – Postgraduate student of the Kyiv National University
of Technology and Design, Kyiv, Ukraine
541464641@qq.com

Кротова Тетяна – Professor of the Kyiv National University
of Technology and design, Kyiv, Ukraine

Дослідження присвячене вивченню засобів збагачення музейного досвіду відвідувачів шляхом включення різноманітних інтерактивних та сенсорних підходів, виходячи за межі традиційних парадигм медіа-відображення в музеях. Спираючись на структуру емоційного сприйняття, інтерактивний дизайн орієнтується на психологічні та поведінкові потреби відвідувачів у музейних виставкових просторах, які можна класифікувати на інстинктивні, поведінкові та рефлексивні виміри. Крім того, досліджується еволюція інтерактивного дизайну в музейному контексті та його практичні прояви. З точки зору сприйняття

досвіду, інтерактивності та модальності взаємодії, у роботі запропоновано стратегії для покращення інтерактивного досвіду в музеях. Підкреслено, що цей досвід повинен гармонійно поєднувати технології з потребами відвідувачів і їхнім попереднім досвідом, уникаючи простого технологічного драйву. Акцентується увага на парадигмі взаємодії з виставкою «від об'єкта до суб'єкта» та «від зовнішнього до внутрішнього», що досягається шляхом інтеграції відвідувача, сприйняття та поведінки через перцептивний досвід. Такий підхід сприяє глибшим зв'язкам і резонансу між аудиторією та музейним контентом.

Ключові слова: інтерактивний дизайн, цифрові технології, дизайн музейної експозиції, виставка, інтерактивний досвід, візуальні комунікації, технології віртуальної реальності, технології змішаної реальності, мультимедійні засоби.

Надійшла до редакції 29.11.2024 р.

УДК 687.01:687.1

КОМУНІКАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МОДИ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ГРАЦІЇ К'ЮРІ

Людмила Дихнич – професор, завідувачка кафедри фешн та шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0003-1778-7551>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.910>
dl5020640@gmail.com

Висвітлено творчі підходи італійсько-французької дизайнерки Марії Грації К'юрі у створенні колекції Dior Cruise 2024, присвяченої життю та творчості мексиканської художниці Фріди Кало. Досліджено різноманітні форми і засоби презентації колекції в травні 2024 р. й Мехіко, виявлено комунікаційні контексти, закладені дизайнеркою у стилеві та декоративні характеристики виробів, а також у способи їх презентації засобами дефіле та фешн-фотографії. З'ясовано, що М. Г. К'юрі через проєктні рішення та показ колекції втілює такі комунікаційні контексти: культурно-мистецькі (презентує давню та сучасну ремісничу спадщину Мексики), дизайнерські (демонструє синтез сучасної моди з мотивами творчості Ф. Кало та елементами мексиканських ремісничих практик); історичні (відтворює та продовжує зв'язок творчості К. Діора та культури і мистецтва Мексики); соціальні (завдяки постаті Ф. Кало демонструє можливості прийняття свободи та визначення себе на власних умовах; торкається таких тем статі, гендерної ідентичності, інвалідності); дослідницькі (розробила колекцію на основі всебічного вивчення архівної спадщини К. Діора, життя, творчості та костюмної спадщини Ф. Кало, традицій та інновацій мексиканських ремісничих практик). Наголошується, що аналізована колекція не є лише об'єктом моди та дизайну; вона є результатом глибокого дослідження соціальних та історичних аспектів життя і творчості Ф. Кало та особливостей ремісничих культур Мексики. *Метою даної публікації* є аналіз комунікаційного потенціалу у творчості італійсько-французької дизайнерки М. Г. К'юрі на прикладі круїзної колекції 2024 р., натхненої життям та творами мексиканської художниці Ф. Кало.

Використані такі методи дослідження: історико-хронологічний, біографічний (при відтворенні хронології дослідження М. Г. К'юрі творчості Ф. Кало), образно-стилістичного, формального аналізу (під час вивчення образів колекції), узагальнення (для виявлення комунікаційних контекстів у творчості дизайнерки, формулювання висновків), комплексний підхід (дозволив осмислити взаємодію культурно-мистецьких, дизайнерських, соціальних, історичних аспектів творчості М.Г. К'юрі). Результати дослідження можуть бути використані під час підготовки навчальних матеріалів з історії дизайну та моди.

Ключові слова: дизайн одягу, комунікаційні контексти, презентаційні практики в дизайні костюма, показ, фешн-фотографія, виставка.

Постановка проблеми. Розкриття через показ колекції не лише виразності дизайнерських виробів, а й численних сенсів – культурно-мистецьких, соціальних, світоглядних, – завдання, яке часто ставлять перед собою сучасні дизайнери. Творчість креативної директорки будинку Dior Марії Грації К'юрі є яскравим прикладом утілення розмаїтих граней творчості та контекстів. У 2016 р. уперше в історії легендарного французького модного будинку на посаду креативного директора після семи чоловіків була призначена жінка. Dior – бренд, відомий і прославлений тим, що визначав культ французької жіночності протягом багатьох поколінь, але при цьому ніколи не мав на головній посаді жінки.

У Мехіко 20 травня 2024 р. відбувся показ круїзної колекції Dior (Cruise '24) авторства Марії Грації К'юрі. Відносини будинку Dior із Мексикою мають багату історію – захоплення Крістіана Діора подорожами до іноземних культур виявилось в його ранніх колекціях: одна з його перших суконь мала назву «Мексика»; окрім неї відомі сукні «Acapulco», «Soirée à Mexico» і «Mexique» – тюлева сукня з колекції «осінь-зима» 1951 р.

Показ Cruise '24 М. Г. К'юрі, представлений у Мексиці, є своєрідним вшануванням раннього уподобання К. Діора. До того ж, сама дизайнерка ще з юного віку мала захоплення творчістю Ф. Кало. Розгляд особливостей комунікації дизайнерки зі світом через втілення мистецьких, культурно-символічних та соціальних значень представляє значний інтерес стосовно практики презентацій модних інновацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Презентаційні практики в дизайні костюма знайшли

розкриття в певних аспектах у працях О. Лагоди, М. Артеменко, Р. Квасниці. Так, Р. Квасниця присвятила дисертаційне дослідження дизайну просторів для презентації модних колекцій одягу та аксесуарів. Авторка встановила залежність між типами модних брендів і форматом показу і якістю дизайну презентаційного простору та окреслила це поняттям «клас презентаційного простору». Нею визначено чотири класи дизайну презентаційного простору: клас «люкс» (для категорії от-кутюр), класи «преміум» (для прет-а-порте де люкс та прет-а-порте), клас «медіум» для категорії дифузних брендів, бридж-брендів, краших брендів та утилітарних брендів і клас «економ» для бюджетних брендів [2].

Значний інтерес до виконання даного дослідження (комунікаційних контекстів М. Г. К'юрі) представляє праця авторки Лівії Тертуліано «Розмаїття на подіумі: зберігання та трансформаційний вплив культурних показів у глобалізованому світі» [21]. Вона справедливо відзначає, що у динамічному світі моди культурні покази мод постають як яскраві сцени для глибокого вираження традицій та інновацій; вони виходять за рамки простих демонстрацій одягу, перетворюючись на видовища, де кожен предмет розповідає історію, а кожне шоу є діалогом між минулим і сьогоденням. Авторка формулює поняття «культурні покази мод» і визначає їх такими, що представляють собою набагато більше, ніж просто демонстрацію одягу: «...вони є унікальним явищем, що відображає взаємодію культури, суспільства та моди. Уміло поєднуючи традиційні елементи з сучасними інноваціями, ці події стали потужним засобом розповіді культурних історій. У кожному культурному показі мод кожна демонстрована річ має свою історію, значення та особливе місце у великому культурному контексті» [21]. На думку авторки, культурні модні покази є потужною платформою для освіти та культурної обізнаності. Представляючи одяг і стилі різних культур, вони відкривають двері для розуміння та цінування традицій та історій, які формують суспільства в усьому світі, що є особливо актуальним у сучасну епоху, коли глобалізація та взаємозв'язок роблять повагу та знання про різні культури ще більш важливими.

Мета статті: виявити комунікаційний контент у творчості італійсько-французької дизайнерки М. Г. К'юрі на прикладі круїзної колекції 2024 р., натхненої життям та творами мексиканської художниці Фріди Кало.

Виклад основного матеріалу дослідження. Завдяки історії бренд Dior представляє собою значно більше, ніж модна компанія: стиль New Look К. Діора був не лише новою естетикою – він став символом відродження Франції після Другої світової війни. Модельєр допоміг країні повернути позицію центру європейської моди і культури.

Коли М. Г. К'юрі запропонували посаду креативного директора, вона погодилася без вагань, відчувачи себе готовою прийняти виклик. Лише побувавши в Парижі та провівши час в архівах будинку, працюючи над виставкою «Christian Dior: Designer of Dreams», вона усвідомила масштаб поставленого перед нею завдання. Виставка, що розповідала про 73-річну історію будинку, була організована ще до її призначення (вперше вона відкрилася в 2017 р. у Musée des Arts Décoratifs у Парижі). Доволі розповсюдженою є ситуація, коли нові креативні директори в будинках з історією переосмислюють бренд відповідно до власного іміджу. Виставка рівною мірою висвітлювала творчість кожного з попередніх креативних директорів, простежуючи славу будинку через різні бачення його «хранителів». На запитання – чи не лякала дизайнерку слава стількох її попередників – чоловіків-креативних директорів, вона відповіла: «ні», і пояснила це своїм римським походженням. «Ми по-іншому ставимося до історії, і немає проблем зі спадщиною та славою минулого. У Римі двері до палацу епохи Відродження розташовані на середньовічній стіні перед підлогою, вимощеною старовинною мозаїкою. Так само і з Dior, – пояснює вона, – якщо ви не оцінюєте всі шари його історії, ви не можете мати розуміння бренду в цілому» [13].

Колекції М. Г. К'юрі стали кардинальною зміною для Dior із самого початку її роботи. Дехто критикує її за виготовлення одягу, який можна носити, але насправді вони мають на увазі те, що їм бракує елементу драми та фантазії, які раніше домінували на подіумах. В наш час вона розглядає моду як творче вирішення проблем реального життя, подібно до того, як архітектори розглядають будівлі як відповідь на людські потреби та природний рельєф. Дизайнерка цитує засадничі погляди архітектора Б. Рудофскі у праці 1944 р. «Чи одяг сучасний?», які послугували натхненням для її останнього показу haute couture. Підхід Б. Рудофскі полягав у зверненні до одягу з питань, які зазвичай ставлять стосовно архітектури: одяг призначений для розміщення тіла – хто б жив у незручному будинку? [13]. Як і архітектури, М. Г. К'юрі вважає моду синтезом творчості та інженерії, мистецтва та ремесла.

Стосовно демократичного підходу дизайнерки до моди М. Голсорхі зазначає: «У більшості брендів між креативним і маркетинговим відділами існує напруга (іноді позитивна, іноді деструктивна). Коли маркетингові відділи висловлюють свою точку зору, креативні люди, як

правило, заковчують очі. У цьому процесі компанії, віддані своїй прибутковості, послаблюють або викидають за борт свої цінності та культуру, а разом з цим і свою довгострокову життєздатність. Для К'юрі це протиставлення є просто старомодним снобізмом. Вона любить слухати свій відділ маркетингу – вони отримують зворотний зв'язок, а вона – ні. Її підхід полягає не в тому, щоб прийняти їх думку чи відхилити, і, як сучасний генеральний директор, вона слухає, намагаючись зрозуміти аргументацію їхніх пропозицій і знайти інше та креативне рішення. За її словами, вона намагається «дати їм те, чого вони не знали, що хочуть». Сама ж дизайнерка стверджує: «У минулому ми відчували, що потрібно нав'язувати моду зверху. Сьогодні жінки мають можливість вибирати самі. Я не створюю дизайн, щоб справити враження на людей, не створюю дизайн для «ідеальної жінки Dior», а скоріше – «для всіх жінок». Я хочу, щоб жінки, дивлячись на асортимент, знайшли одну річ, яку вони б поєднали з тим, що у них уже є, і створили би образ Dior» [13]. Отже, запорукою успіху К'юрі є вміння слухати жінок, реагувати на їхні потреби, а демократичний порив на тлі комерційних потреб часу є рідкісною пропозицією від люксового бренду.

При створенні колекції Cruise 2024 бачення дизайнерки спирається на роботи мексиканської художниці-самоучки Фріди Кало (1907-1954 рр.). Відома поєднанням естетики чоловічого та жіночого, художниця говорила не лише про стать, ідентичність та бісексуальність – революційні поняття для того часу, в якому вона жила, – а й про боротьбу тіла, яке з 6-ти років було спустошено поліомієлітом, і з 18-ти років страждало від наслідків автокатастрофи [8]. За своє життя Кало написала 55 автопортретів. Вона говорила: «Я пишу автопортрети, бо знаю себе краще, ніж будь-кого. Я зображую свою реальність. Я не хвора. Я зламана. Але я щаслива, що живу, поки можу малювати» [17]. Її чоловік, відомий художник Дієго Рівера, якому вона завжди показувала свої роботи, писав про творчість дружини: «Фріда – єдиний художник в історії мистецтв, яка розкрила собі груди і серце, щоб оголити біологічну правду почуттів» [11]. На автопортретах Фріда малювала себе в різних образах: неначе тільки-но з'являється на світ або намагається народити дитину, з папугами й екзотичними тваринами, з «оголеним» серцем і «двійником» (рис. 1).



Фото 1. Дієго Рівера та Фріда Кало у своїй студії. Автопортрет Кало «Дві Фріди» (1939) висить на задньому плані разом з іншими роботами [14].

Будучи підлітком та мешкаючи у Римі, М. Г. К'юрі відвідала виставку Фріди Кало, що залишила незабутнє враження. Дивлячись за межі виставлених сюрреалістичних автопортретів, вона зосередилася на своєрідному почутті стилю мексиканської художниці – перформативній характерній рисі, яка кинула виклик статі, часу та місцю у житті. «Фріда Кало була, мабуть, першою жінкою-художницею, з якою я коли-небудь зустрічалася», – згадує К'юрі. Вона така важлива, така знакова, тому що вона мала міцний зв'язок не лише зі своїм тілом, але й з одягом – вона справді реалізувала себе за допомогою одягу». К'юрі навіть не підозрювала, що метаморфоза Кало пізніше надихне її на створення цілої колекції. Вона зазначала про роботи Ф. Кало: «Усі дивляться на іконографію її творів мистецтва поверхнево, але її життя неймовірне, тому що вона досліджувала зв'язок між своїм тілом і одягом. Вона так усвідомлювала це. Фріда говорила про інвалідність і формування власної ідентичності ще в 1930-х і 1940-х роках [8].

Бажаючи зробити свій внесок у спадщину Dior, Кюрі почала планувати повернення модного будинку до культури Мексики, спочатку знявши візуальний матеріал із відомим мексиканським фотографом Грасієлою Ітурбіде в Оахаці, а потім розробивши круїзну колекцію 2019 р. на ескармузі – повністю жіночому кінному компоненті мексиканських родео. Цей досвід допоміг підготувати круїзну колекцію Dior 2024 р., експансивну ініціативу на честь Ф. Кало, а також багатой ремісничої спадщини Мексики. Щоб «оживити» одяг, Кюрі вирушила в Оахаку, Пуеблу та Мехіко для зустрічей з місцевими майстрами. Завдяки своїм дослідницьким поїздкам і контактам, зокрема з Сірсе Хенестроза, співкураторкою виставки в Музеї Вікторії та Альберта 2018 р. «Фріда Кало: піднесення себе», К'юрі збрала команду фахівців, що представляє текстильні, ювелірні та художні майстерні [18].

Наступним кроком глибокого занурення креативної директорки Dior у спадщину мексиканської художниці було відвідування виставки «Фріда Кало: поза зовнішнім виглядом» у Музеї моди Palais Galliera в Парижі у 2022 році (рис.2). Вона була настільки захоплена побаченням, що подзвонила кураторці. «Їй сподобалася виставка, вона справді надихнула та зворушила. Кюрі запропонувала мені співпрацювати з нею над її круїзною колекцією Dior 2024 і попросила допомогти їй співпрацювати з мексиканськими майстрами», – розповідає Сірсе Хенестроза, керівник Школи моди в Коледжі мистецтв Ласалля та Університеті мистецтв м. Сінгапур. На виставці досліджували, як досвід мексиканської художниці з інвалідністю, етнічна приналежність і її дивна ідентичність вплинули на її мистецтво, життя та особистий стиль [14].

Заслуговує на увагу особистість і внесок кураторки виставки у реалізацію задуму М. Г. Кюрі. Сірсе Хенестроза родом із Мехіко, з родини письменників. Саме через своїх двоюрідного дядька та двоюрідну тітку Сірсе дізналася про Фріду Кало та її чоловіка, мексиканського художника Дієго Рівєру, будучи ще дитиною. «Мій двоюрідний дядько, Андрес Хенестроза, і двоюрідна тітка, Альфа Ріос, були частиною кола інтелектуалів, які оточували знамениту пару Рівєра-Кало в 1930 і 1940-х роках. Деякі вчені кажуть, що Альфа привозила Фріді Кало багато суконь Tehuana з Оахаки (регіон, розташований на перешийку Теуантепек на південному сході Мексики), які Кало пізніше прийняла як свій культовий стиль», – ділиться вона. У 2007 р., коли Сірсе розпочала навчання в Лондонському коледжі моди, вона продовжувала надихатися своїм корінням. «Оскільки сама носила сукню Tehuana, я хотіла знати, чому Фріда обрала саме цю сукню як свій фірмовий образ», – каже вона [14]. У рамках своєї магістерської роботи Сірсе розробила виставку «Зовнішність може бути оманливою: Сукні Фріди Кало» для Музею Фріди Кало в Мехіко в 2012 році. Це була перша в історії виставка гардеробу Кало, із зосередженням уваги на її інвалідності та етнічності як центральних компонентах ідентичності в моді.

Як стверджує Сірсе Хенестроза, індивідуалістичний стиль Фріди Кало вийшов за межі її любові до суконь Tehuana. Після автобусної аварії протягом життя вона перенесла приголомшливі 32 операції. Її лікарі одягали їй гіпсові корсети, і вона вручну розписувала їх абстрактними мотивами із зображенням тварин і різних предметів. Кало також була відома тим, що носила чоботи з розкішної червоної шкіри, прикрашені бантами та шматками шовку з вишитими мотивами китайського дракона та маленькими дзвіночками, щоб приховати той факт, що їй ампутували ногу через гангрену в 1953 році. «Вона перетворила свій протез ноги на авангардний предмет, аксесуар, який вона прийняла як продовження свого тіла». Використовуючи архів суконь Теуана, що належав Кало, як відправну точку, дослідниця звернула увагу на традиційні мексиканські текстильні техніки штатів Пуебла, Оахака та Чіапас. Вона шукала майстрів-новаторів із цікавими техніками та підходами до своїх ремесел, а також тих, хто мав унікальну точку зору завдяки своїм дослідженням текстилю». Сірсе Хенестроза розповідає, що модні бренди десятиліттями привласнювали роботи мексиканських майстрів. Закон про захист корінних громад та їхньої текстильної матеріальної культури був виданий урядом Мексики лише в січні 2022 р., надавши гарантії, що громади отримують винагороду за свою роботу. «У сфері кураторства моди важливий комплексний підхід. Цей підхід є основою для того, як я створюю виставки та проекти. Використовуючи точки зору істориків, антропологів, археологів і модних кураторів, я прагну сприяти значущому діалогу між модою та різними аудиторіями», – каже Сірсе [14].

Марія Кюрі, окрім костюмної спадщини художниці, також детально вивчала всі грані її життя, перш за все в будинку-музеї Фріди Кало і Дієго Рівєра в районі Койоакан м. Мехіко (рис.3). Напередодні показу круїзної колекції 2024 р. дизайнерка ще раз відвідувала так званий «блакитний дім», щоб розкрити або підтвердити для себе і шанувальників ідентифікацію художниці з метеликом як символом трансформації та визволення [6].

Під час своїх неодноразових візитів до Мексики К'юрі та її команда взаємодіяли з різними громадами і майстрами. В Оахаці вони познайомилися з багатими традиціями плетіння поясів на ткацькому верстаті та включила їх в окремі вироби колекції, демонструючи сучасну інтерпретацію, яка сподобалася би молодшому поколінню. Співпраця з майстрами та наголос на майстерності haute couture дозволили команді

поєднати традиції з сучасністю (рис. 4), створивши гармонійну взаємодію, яка резонує з сутністю Dior [16].



Рис.2. Виставка «Фріда Кало: поза зовнішнім виглядом». Париж, Palais Galliera, 2022 р. [12]



Рис.3. Марія Грація Кюрі в домі Фріди Кало. м. Мехіко, 2023 [16]



Фото 4. Марія К'юрі разом із моделями та ремісниками з Мексики під час показу Dior Cruise '24, присвяченому життю та мистецтву Фріди Кало. 2023 [5].

Співпраця Марії К'юрі з кураторкою виставок Сірсе Хенестроза та мексиканськими ремісниками дала можливість продемонструвати їхнє мистецтво у глобальному інформаційному просторі. Відбулася співпраця з Хіланом Крузом, корінним ткачем і антропологом із Науа, який є співзасновником текстильної майстерні Yolcentle і проводить уроки ткацтва. Його характерна вишивка з геометричним візерунком з'явилася на культовому жакеті та спідниці Bar в колекції Dior. Від майстра-ткача було також представлено серію сорочок і суконь із вишивками, виготовленими в його майстерні. Ще одна майстриня, яка працювала над круїзною колекцією Dior 2024 – Нарсі Арелі Моралес. Вона заснувала Rocinante, модний бренд, який займається демонстрацією та відродженням традиційної мексиканської майстерності в Оахаці. Нарсі тісно співпрацює з жінками-майстринями з корінної спільноти мікстеків Сан-Пабло Реденсьйон, Оахака. Традиційні текстильні вироби Mixtec і техніки вишивки, такі як repenado fruncido (переплетення та зібрані складки), були застосовані для виробництва текстильних виробів – Dior's Book Tote, сумок-відер і minaudieres – із складними графічними та образними малюнками, такими як птахи, тварини, рослини, і елементи природи в геометричні візерунки [14]. Вироби з показу колекції представлено на фото 5-7.

Показаний в колекції костюм-трійка є символом інтелектуальної незалежності жінки. Були також згадки про те, як жінки Теуана носили пишні спідниці з тунікою, відомою як хуїпіль. Тканина Toile de Jouy містить безліч метеликів серед зображень мексиканської флори та фауни, включаючи папуг, мавп і стріліцій, що нагадує елементи, які часто зустрічаються на картинах Кало. Крім того, чорний шкіряний корсет у формі метелика в елегантному поєднанні з пухнастою білою сорочкою та

плісированою спідницею віддає належне корсетам, які Кало змушена була носити через травми хребта в автобусній аварії [14]. Буквальною даниною стилю художниці є прозора рожева сукня, представлена серед образів для прогулянки в колекції, що нагадує ту, в якій Фріда Кало зображена на одному зі своїх автопортретів. В нотатках до шоу йдеться про красу крихкості. Частиною незмінної привабливості Кало була її здатність розширювати кордони, визнаючи красу крихкості, силу чоловічого та жіночого в одному тілі та використання одягу як засобу метаморфози [8].

Щоб створити окрему серію суконь спеціально для колекції Cruise 2024, Марія Грація К'юрі залучила художницю з Чихуахуа Еліну Шове, яка зібрала команду з 16 жінок-вишивальниць для роботи над серією «A Corazón Abierto» (відкрите серце) з 20-ти білих суконь (рис.5). На них розміщено вишиті елементи словами та символами червоними бавовняними нитками. Ідея білої сукні з вишитими словами червоними нитками натхненна історією про італійську артистку перформансу Піппу Бакку, яка була жорстоко вбита під час спроби доїхати автостопом з Європи на Близький Схід, щоб поширити послання миру. Білі муслінові сукні та топи послуговували чистим полотном для вишивки із фразами, словами та символами проти жіночого вбивства та насильства: червоний колір нитки символізує кров і любов до художника. Представлений у рамках показу, даний фрагмент був продовженням реалізації ідеї мексиканської художниці та активістки Еліни Шове, авторки перформансу «Червоні черевики», чий роботи пов'язані з побутовим вбивством її сестри та тісно переплітаються з ідеями колекції Dior [10].

Був ще один, незапланований елемент, який додавав атмосфери в Мехіко: дощ. Це не зупинило вражаючих стоїчних моделей, які ковзали вздовж локації, очевидно, не збентежені зливою [15]. Варто підкреслити надзвичайно глибокий дослідницький підхід, з яким Марія Грація К'юрі підійшла до шанування Мексики і знайшла способи залучити роботи місцевих ремісників у всю колекцію.



Рис.5. Сукні з колекції Dior Cruise 2024 [19]



Рис.6. Моделі з колекції Dior Cruise 2024 [14; 19]



Рис. 7. Фото моделей з показу колекції Dior Cruise 2024 [14]

Аби ще більше канонізувати постать Ф. Кало, Марія Грація К'юрі обрала неймовірно знакове та особливе місце для показу колекції – навчальний заклад «Антигуо Колегіо де Сан Ільдефонсо», де навчалася мексиканська художниця, а також де вона вперше зустріла свого майбутнього чоловіка Дієго Ріверу, який відіграв важливу роль у її роботі в різні періоди життя. Зайнявши свої місця вздовж мезоніну кількох поверхів Antigua Colegio de San Ildefonso, організатори показу Dior Cruise вітали вражаючий склад гостей, включаючи кінозірок, таких як Наомі Уоттс, музикантів, такі як Аліша Кіз та численних місцевих знаменитостей [8].

Наступним важливим засобом презентації круїзної колекції стала зйомка її кемпейну. Він повною мірою втілює відношення Марії Грації К'юрі до Мексики як до «місця душі». Наповнені дивовижною винахідливістю, силуети Dior розкривають на знімках певний магнетизм моментів, задуманих і зафіксованих фотографом Брігіт Нідермайр (рис.8). Символічна постать Фріди Кало, її зухвалість і вільний дух, піднесені у цій круїзній колекції Dior 2024, пронизують всю кампанію. Її незалежність, її віра в непохитну силу мистецтва та життя виражено через рішучі позиції та погляди моделей. Завдяки взаємодії з дзеркалами образи втілюють спільну силу, стійкість і гордість мексиканських жінок. У фантастичній обстановці, яка поетично відтворює дивовижну, невичерпну культуру Мексики, образи відображають палкий діалог між досконалістю будинку Діор та багатством рукотворного мистецтва. Пишні спідниці розгортаються у віночки та носяться з гуіпілами або архітектурними жакетами, прикрашеними вишуканим гіпюром, створеними спільно з місцевими майстрами. Кампейн демонструє захоплюючу подорож, яка малює різні грані жіночності, перш за все вільної [9].



DIOR





Рис.8. Кампанія для Dior Cruise 2024, знята Брігіт Нідермайр [9]

Свідченням надзвичайного інтересу до проекту Cruise 2024 є акварельний малюнок молоді художниці Мануелі Сантелісеса на рис.9. Авторка у невимушеній манері зобразила групу одягнених моделей в білих сукнях, прикрашених червоними квітковими візерунками і серцями – відповідно до ідеї одного з блоків колекції. На задньому плані – архітектурні елементи будівлі Антигуо Колегіо де Сан Ільдефонсо, яка стала локацією показу колекції. Але смисловим центром малюнку є три фігури, відмінні від інших, що стоять помітно в центрі, одягнені в візерункові костюми. Їх впевнена присутність демонструє уявну зустріч у часі трьох унікальних особистостей – засновника легендарного будинку моди – Крістіана Діора, сьогодишньої його спадкоємниці Марії Грації К'юрі та самобутньої мексиканської художниці, яка своєю невичерпною спадщиною та життєвою силою об'єднує минуле і сьогодення.



Рис.9. Мануеля Сантелісеса. Ілюстрація: Крістіан Діор, Фріда Кало та Марія Грація К'юрі в Мехіко – Cruise '24 Папір, акварель, туш. 11 x 14 x 0,1 д. [4]

Висновки. Виражаючи шанування і підтримку традиційних методів ремесел та історії, яку вони розповідають, Марія Грація К'юрі об'єднала ремісників різного віку з різних мексиканських регіонів. У підсумку співпраця варіювалася від переплетення старовинних технік вишивки та ткацтва зі зразками дизайну з архівів модного будинку Dior.

У результаті аналізу послідовності роботи М.Г. К'юрі над круїзною колекцією 2024 р. з'ясовано, що через проєктні рішення та показ колекції вона втілює такі комунікаційні контексти:

- культурно-мистецький (презентує давню та сучасну ремісничу спадщину Мексики, підтримує безперервність навичок, мотивів і цінностей, пов'язаних з текстилем і модою, передбачаючи майбутнє, збагачене етнічно-ремісничими традиціями);
- дизайнерський (демонструє синтез сучасної моди з мотивами творчості Ф. Кало та елементами мексиканських ремісничих практик);
- історичний (відтворює та продовжує зв'язок творчості К. Діора та культури і мистецтва Мексики, актуалізує спадщину та значення творчості Ф. Кало для сучасного мистецтва);
- соціальний (завдяки постаті Ф. Кало демонструє можливості прийняття свободи та визначення себе на власних умовах; торкається тем статі, гендерної ідентичності, інвалідності, ставлячи тіло в центр мистецтва та використовуючи одяг як засіб самовираження);
- маркетинговий (використала неординарні підходи в організації і проведенні показу колекції, рекламної фотозйомки, висвітлила в інтерв'ю та фешн-виданнях різні етапи роботи над колекцією);
- дослідницький (розробила колекцію на основі всебічного вивчення архівної спадщини К. Діора, життя, творчості та костюмної спадщини Ф. Кало, традицій та інновацій мексиканських ремісничих практик).

Питання комунікаційного аспекту творчості сучасних дизайнерів є багатограним і має перспективу у майбутніх розробках, зокрема, всебічної уваги заслуговують засоби театралізації у показах колекцій.

Список використаної літератури

1. Артеменко М. П. Становлення модного показу як складової модного туру та туристичної атракції, основаної на використанні костюма. *Art and design*. 2019. № 1. С. 33-43.
2. Квасниця Р. Б. Дизайн просторів для презентації модних Колекцій: дис. ... канд. миств. 17.00.07 «Дизайн» / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2021. 317 с. URL: <https://lpnu.ua/sites/default/files/2021/dissertation/10090/diskvasnytsiarb.pdf>
3. Лагода О. М. Дизайн костюма. Практики репрезентацій: Монографія. Черкаси : Вид. Третьяков О. М., 2018. 296 с.
4. Christian Dior, Frida Kahlo and Maria Grazia Chiuri in Mexico City - Cruise 2024. URL: <https://www.artsper.com/us/contemporary-artworks/drawing/1978611/christian-dior-frida-kahlo-and-maria-grazia-chiuri-in-mexico-city-cruise-2024>.
5. Dior Cruise '24 show celebrates Frida Kahlo's life and art. URL: <https://magzoid.com/dior-cruise-24-frida-kahlo-mexican-craftsmanship/>
6. Dior Cruise 2024 and the spirit of Frida Kahlo. URL: https://www.youtube.com/watch?v=M_ZPhGjH65U.
7. Dior Cruise 2024 Collection Campaign. URL: <https://thefashionography.com/fashion/fashion-campaigns/dior-cruise-2024-collection-campaign/>

8. Dior Cruise 2024: A Celebration Of Frida Kahlo And Exceptional Craftsmanship. URL: <https://www.elle.com/uk/fashion/g43951631/dior-cruise-2024/>.
9. Dior Introduces Its New Cruise 2024 Collection. URL: <https://luxferity.com/brand/dior-2/news/dior-introduce-new-cruise-2024-collection>.
10. Elina Chauvet: «Creating and raising awareness is something personal to me». URL: <https://latinness.com/en/elina-chauvet-creating-and-raising-awareness-is-something-personal-to-me/>
11. Frida Kahlo and Diego Rivera. Art Gallery of NSW. URL: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/frida-kahlo-diego-rivera/self-and-identity/>
12. Frida Kahlo exhibition in Paris at Palais Galliera. URL: <https://www.beaauuu.com/2022/09/exposition-frida-kahlo-paris-palais-galliera.html?lang=en>
13. Golsorkhi M. The voyages of Maria Grazia Chiuri. URL: <https://magazine.tank.tv/tank/2019/11/the-voyages-of-maria-grazia-chiuri>
14. Kwong D. How One Singapore Educator Sparked A Frida Kahlo-Inspired Collection For Dior Cruise 2024. URL: <https://www.femalemag.com.sg/fashion/dior-frida-kahlo-cruise-2024-circe-henestrosa-curator-singapore-lasalle-college-of-the-arts/>
15. McDermott K. 5 Things To Know About Dior's Frida Kahlo-Inspired Cruise Show In Mexico City. URL: <https://www.vogue.co.uk/gallery/dior-cruise-mexico-city>
16. On Mexico and Frida Kahlo: In Conversation With Maria Grazia Chiuri. URL: <https://www.savoirflair.com/article/on-mexico-and-frida-kahlo-in-conversation-with-maria-grazia-chiuri/9929c22a-631c-4006-8350-6466706e23cf>
17. Ordinary People Change the World: I Am Frida Kahlo. URL: <https://polionetwork.org/archive/wmv7ggqa53zcqzui8xsd85i7xl7dj5>
18. Rindfuss B. In Mexico City, a Cultural Renaissance Led by Women. URL: <https://www.wmagazine.com/culture/mexico-city-women-dior-maria-grazia-chiuri-inspiration>
19. Sangster E. Dior salutes Frida Kahlo with Cruise '24 collection. URL: <https://harpersbazaar.com.au/dior-cruise-2024/>
20. Tertuliano L. Diversity on the runway: the rise and transformative impact of cultural fashion shows in a globalized world. URL: <https://fashinnovation.nyc/cultural-fashion-shows/>
21. Tertuliano L. Diversity on the runway: the rise and transformative impact of cultural fashion shows in a globalized world. URL: <https://fashinnovation.nyc/cultural-fashion-shows/>.

References

1. Artemenko M. P. Stanovlennia modnoho pokazu yak skladovoi modnoho turu ta turystychnoi atraktsii, osnovanoi na vykorystanni kostiuma. Art and design. 2019. № 1. S. 33-43.
2. Kvasnytsia R. B. Dyzain prostoriv dlia prezentatsii modnykh Kolektsii: dys. ... kand. mystv. 17.00.07 «Dyzain» / Nats. un-t «Lvivska politekhnika». Lviv, 2021. 317 s. URL: <https://lpnu.ua/sites/default/files/2021/dissertation/10090/diskvasnytsiarb.pdf>
3. Lahoda O. M. Dyzain kostiuma. Praktyky reprezentatsii: Monohrafiia. Cherkasy : Vyd. Tretiakov O. M., 2018. 296 s.
4. Christian Dior, Frida Kahlo and Maria Grazia Chiuri in Mexico City - Cruise 2024. URL: <https://www.artsper.com/us/contemporary-artworks/drawing/1978611/christian-dior-frida-kahlo-and-maria-grazia-chiuri-in-mexico-city-cruise-2024>.
5. Dior Cruise 24 show celebrates Frida Kahlo's life and art. URL: <https://magzoid.com/dior-cruise-24-frida-kahlo-mexican-craftsmanship/>
6. Dior Cruise 2024 and the spirit of Frida Kahlo. URL: https://www.youtube.com/watch?v=M_ZPhGjH65U.
7. Dior Cruise 2024 Collection Campaign. URL: <https://thefashionography.com/fashion/fashion-campaigns/dior-cruise-2024-collection-campaign/>
8. Dior Cruise 2024: A Celebration Of Frida Kahlo And Exceptional Craftsmanship. URL: <https://www.elle.com/uk/fashion/g43951631/dior-cruise-2024/>.
9. Dior Introduces Its New Cruise 2024 Collection. URL: <https://luxferity.com/brand/dior-2/news/dior-introduce-new-cruise-2024-collection>.
10. Elina Chauvet: «Creating and raising awareness is something personal to me». URL: <https://latinness.com/en/elina-chauvet-creating-and-raising-awareness-is-something-personal-to-me/>
11. Frida Kahlo and Diego Rivera. Art Gallery of NSW. URL: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/frida-kahlo-diego-rivera/self-and-identity/>
12. Frida Kahlo exhibition in Paris at Palais Galliera. URL: <https://www.beaauuu.com/2022/09/exposition-frida-kahlo-paris-palais-galliera.html?lang=en>
13. Golsorkhi M. The voyages of Maria Grazia Chiuri. URL: <https://magazine.tank.tv/tank/2019/11/the-voyages-of-maria-grazia-chiuri>
14. Kwong D. How One Singapore Educator Sparked A Frida Kahlo-Inspired Collection For Dior Cruise 2024. URL: <https://www.femalemag.com.sg/fashion/dior-frida-kahlo-cruise-2024-circe-henestrosa-curator-singapore-lasalle-college-of-the-arts/>
15. McDermott K. 5 Things To Know About Dior's Frida Kahlo-Inspired Cruise Show In Mexico City. URL: <https://www.vogue.co.uk/gallery/dior-cruise-mexico-city>
16. On Mexico and Frida Kahlo: In Conversation With Maria Grazia Chiuri. URL: <https://www.savoirflair.com/article/on-mexico-and-frida-kahlo-in-conversation-with-maria-grazia-chiuri/9929c22a-631c-4006-8350-6466706e23cf>

17. Ordinary People Change the World: I Am Frida Kahlo. URL: <https://polionetwork.org/archive/wmv7ggqa53zcqzui8xsd85i7xl7dj5>
18. Rindfuss B. In Mexico City, a Cultural Renaissance Led by Women. URL: <https://www.wmagazine.com/culture/mexico-city-women-dior-maria-grazia-chiuri-inspiration>
19. Sangster E. Dior salutes Frida Kahlo with Cruise 24 collection. URL: <https://harpersbazaar.com.au/dior-cruise-2024/>
20. Tertuliano L. Diversity on the runway: the rise and transformative impact of cultural fashion shows in a globalized world. URL: <https://fashinnovation.nyc/cultural-fashion-shows/>
21. Tertuliano L. Diversity on the runway: the rise and transformative impact of cultural fashion shows in a globalized world. URL: <https://fashinnovation.nyc/cultural-fashion-shows/>.

UDC 687.01:687.1

COMMUNICATION POTENTIAL OF FASHION IN THE CREATIVITY OF MARIE GRACE CURIE

Dykhnych Lyudmila – professor, Head of the Department of Fashion and Show Business
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract. The article highlights the creative approaches of the Italian-French designer Maria Grazia Chiuri in creating the Dior Cruise 2024 collection dedicated to the life and work of the Mexican artist Frida Kahlo. Various forms and means of presentation of the collection in May 2024 in Mexico City are studied, the communication contexts laid down by the designer in the style and decorative characteristics of the products, as well as in the ways of their presentation by means of fashion shows and fashion photography are revealed.

It has been found that M. G. Curie, through design decisions and the show of the collection, embodies the following communication contexts: cultural and artistic (presents the ancient and modern craft heritage of Mexico), design (demonstrates the synthesis of modern fashion with the motives of F. Kahlo's work and elements of Mexican craft practices); historical (reproduces and continues the connection between the work of K. Dior's work and the culture and art of Mexico); social (through the figure of F. Kahlo, it demonstrates the possibility of accepting freedom and defining oneself on one's own terms; touches upon such topics as gender, gender identity, disability); research (the collection was developed on the basis of a comprehensive study of the archival heritage of C. Dior, the life, work and costume heritage of F. Kahlo, traditions and innovations of Mexican craft practices). It is emphasised that the analysed collection is not only an object of fashion and design; it is the result of an in-depth study of the social and historical aspects of F. Kahlo's life and work and the peculiarities of Mexican craft cultures.

The purpose of this publication is to analyse the communication potential in the work of the Italian-French designer M. G. Curie on the example of the 2024 cruise collection inspired by the life and works of the Mexican artist F. Kahlo. The article uses the following research methods: historical and chronological, biographical (when recreating the chronology of M. G. Curie's study of F. Kahlo's work), figurative and stylistic, formal analysis (when studying the collection's images), generalisation (to identify communication contexts in the designer's work, to formulate conclusions), an integrated approach (allowed to comprehend the interaction of cultural, artistic, design, social, historical aspects of M. G. Curie's work). The results of the study can be used in the preparation of educational materials on the history of design and fashion.

Key words: fashion design, communication contexts, presentation practices in costume design, show, fashion photography, exhibition.

Надійшла до редакції 3.02.2024 р.

НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»
Розділ I. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО**Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES**

УДК 069.5:004

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ В УКРАЇНІ

Василь Папп – доктор економічних наук, професор, професор
кафедри менеджменту, управління економічними процесами та туризму,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.911>
<https://orcid.org/0009-0003-9191-3672>

Неля Бошота – кандидат економічних наук,
доцент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-2239-830X>

Алла Паулик – доктор філософії, старший викладач кафедри готельно-ресторанної
та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-0120-4529>
p_alla79@ukr.net

Василина Палинчак-Кутузова – старший викладач
кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-5330-484x>

Стаття присвячена дослідженню сучасних технологій цифровізації музейних колекцій в Україні. Вивчаються основні тенденції інтеграції цифрових інструментів у музейну діяльність, зокрема використання хмарних технологій, 3D-сканування, віртуальної та доповненої реальності (VR/AR), а також штучного інтелекту для оптимізації управління музейними колекціями. Розглядаються конкретні приклади реалізації цих технологій в музеях, що сприяють збереженню культурної спадщини та її доступності для дослідників і широкої аудиторії.

Ключові слова: цифровізація, музейні колекції, хмарні технології, 3D-сканування, віртуальна реальність, доповнена реальність, штучний інтелект.

Актуальність дослідження. В умовах глобалізації та стрімкого розвитку технологій музеї мають нові можливості для збереження та демонстрації своїх експонатів. Цифрові технології дозволяють зберігати культурну спадщину в електронному вигляді, що важливо для її збереження на довгий термін, зокрема для об'єктів, що можуть бути пошкоджені протягом довгого періоду часу. З технологічними досягненнями, такими як 3D-сканування, віртуальна та доповнена реальність, цифровізація надає музеям інноваційні методи для створення інтерактивних експозицій, що дозволяють відвідувачам взаємодіяти з музейними об'єктами у нових форматах. Це відкриває можливості для більш широкого доступу до культурної спадщини, зокрема через онлайн-платформи, що дозволяє людям з різних куточків світу ознайомлюватися з колекціями, не покидаючи своїх домівок.

Актуальність цієї теми посилюється також з огляду на глобальні процеси у сфері культурної дипломатії та освітніх ініціатив, оскільки цифровізація сприяє інтеграції музеїв у глобальні культурні мережі та сприяє створенню онлайн-контенту, що є доступним для широкої аудиторії, включаючи науковців, студентів, експертів у сфері культури та звичайних відвідувачів.

Аналіз досліджень та публікацій. Теоретичною основою для проведення досліджень слугували наукові праці вітчизняних учених. Зокрема, Баркова О. та Кульчицький І. підкреслюють значення впровадження європейського досвіду у процес цифрової трансформації пам'яток культурної спадщини України [1]. Головей В. Ю. та Ллойд-Майер О. В. акцентують увагу на особливостях цифровізації художніх колекцій у контексті сучасної медіакультури [2]. Виклики та перспективи реалізації державної політики цифрового розвитку у сфері музейної справи є об'єктом дослідження Гололобова С. та Антонової Л. [3]. Горбул Т. О. досліджує діджиталізацію культурної спадщини в Україні [4]. Каталогізацію та діджитальну архівацію як засоби збереження історико-культурної спадщини України в епоху цифровізації розглянуто в науковій праці Зякун А. І., Отрошенко Л. С. та Молгамової Л. О. [5].

Менська О. звертає увагу на необхідність створення ефективної державної стратегії управління процесом цифровізації об'єктів історико-культурної спадщини [6]. Оришук В. В. запропоновано напрями цифрового розвитку у сфері музейної справи [11].

Дослідження вітчизняних науковців показують, що цифровізація музейних колекцій є важливим і невід'ємним етапом в еволюції музейної справи в Україні. Впровадження новітніх технологій дозволяє не лише зберігати культурну спадщину, а й зробити її доступною для широкої аудиторії, зокрема через створення віртуальних музеїв, використання 3D-моделей та інтерактивних платформ. Технології, такі як штучний інтелект, блокчейн і цифрові архіви, допомагають удосконалити процеси каталогізації та збереження, що робить цей процес більш ефективним і надійним.

Метою дослідження є аналіз сучасних технологій цифровізації музейних колекцій, визначення їх ролі у збереженні культурної спадщини, а також оцінка впливу новітніх технологій на розвиток музейної справи. *Завданням* є дослідити застосування таких технологій, як 3D-сканування, віртуальна та доповнена реальність, мобільні додатки та цифрові платформи для популяризації музейних колекцій, а також розглянути перспективи та виклики, пов'язані з цифровізацією в Україні та світі.

Виклад основного матеріалу. В умовах стрімкого розвитку інформаційних технологій музеї стикаються з необхідністю збереження та популяризації своїх колекцій у цифровому форматі. Завдяки цифровізації забезпечується доступність музейних об'єктів для широкої аудиторії, включаючи дослідників, освітян та звичайних відвідувачів, незалежно від їхнього місцезнаходження.

Стандарти цифровізації стали основою для уніфікації та обміну даними між музейними установами. Вони дозволяють забезпечити високу якість цифрових копій, інтегрувати дані в глобальні платформи і підтримувати довгострокове збереження інформації. Зокрема, на даний час пропонуються нові підходи до оцифровування зображень, що включають більш точну оцінку якості зображення та впровадження гнучких метаданих для їхнього опису.

Водночас упровадження цифровізації ставить перед музеями низку викликів, включаючи фінансування, технічну базу та підготовку кадрів. Особливо важливим є питання впровадження міжнародних стандартів, що є актуальним для вітчизняних музеїв. Сучасні технології, такі як 3D-сканування, віртуальна реальність (VR) та штучний інтелект (AI), відіграють ключову роль у цьому процесі. Вони забезпечують створення високоякісних цифрових копій, інтерактивні експозиції та інтеграцію даних у глобальні платформи.

3D-сканування та фотограмметрія в музеях стали важливими інструментами для збереження культурної спадщини, доступу до музейних колекцій і взаємодії з відвідувачами. Вони використовуються для досліджень та реставрації, віртуальних виставок, освітніх програм. 3D-сканування та фотограмметрія дозволяють створювати точні цифрові копії артефактів, що дає кілька важливих переваг. Зокрема, технології дозволяють створювати віртуальні архіви об'єктів, які можуть бути використані для їх подальшого вивчення або для створення копій. У разі пошкодження або втрачених оригіналів цифрові копії зберігають важливу інформацію про предмети, їх розміри, текстуру, матеріали та інші особливості. Цифрові моделі артефактів можуть бути доступні через онлайн-архіви або спеціальні платформи, що дозволяє широкому загалу та дослідникам взаємодіяти з об'єктами без необхідності фізичного контакту.

Фотограмметрія – це технологія створення 3D-моделей з фотографій. Вона широко використовується в музеях для реконструкції об'єктів, аналізу та вивчення їх особливостей. За допомогою фотограмметрії можна створити дуже детальну і точну 3D-модель артефакту, відображаючи навіть найменші деталі, які можуть бути невидимими для людського ока. Наприклад, стародавні тексти на кам'яних плитах або малюнки на кераміці.

Музеї використовують 3D-моделі для створення віртуальних турів і інтерактивних виставок, що дозволяє користувачам з усього світу вивчати експонати без необхідності фізично відвідувати музей. Віртуальні моделі об'єктів можуть бути інтерактивними, що дозволяє відвідувачам змінювати перспективу огляду, наближати окремі деталі або навіть порівнювати артефакти з різних періодів. Це дозволяє отримати більш глибоке розуміння кожного предмета. Для студентів та дослідників доступ до цифрових моделей допомагає у вивченні та порівнянні різних артефактів, що є важливим аспектом для наукових досліджень.

3D-сканування та фотограмметрію активно застосовують в архітектурі, археології, культурній спадщині та науці в Україні. Наприклад, музей Івана Гончара (м. Київ) використовує 3D-сканування для створення цифрових моделей традиційного одягу [7]. Ці моделі доступні онлайн та використовуються для інтерактивних виставок. Національний художній музей України здійснює оцифрування колекції скульптур за допомогою фотограмметрії [10]. Зокрема, створено інтерактивні 3D-тури експозицією для дистанційного доступу під час пандемії COVID-19. Національний заповідник «Софія Київська» здійснив 3D-сканування старовинних фресок і мозаїк для збереження та відтворення віртуальної копії інтер'єру Софійського собору [8].

3D-сканування та фотограмметрія стали незамінними інструментами в музеях, які допомагають

зберігати, досліджувати, демонструвати і реставрувати культурну спадщину. Ці технології дозволяють розширити межі традиційного музейного досвіду, пропонуючи нові можливості для освіти, доступу до артефактів і міжнародної співпраці. З їх допомогою можна зберегти важливі історико-культурні цінності для майбутніх поколінь.

Цифрові архіви та хмарні платформи використовуються для зберігання великих обсягів даних: зображень високої якості, метаданих про колекції, наукових описів експонатів. Хмарні технології забезпечують зручне і надійне зберігання великих обсягів даних, що дозволяє музеям ефективно управляти своїми колекціями. Хмарні бази даних дозволяють дослідникам легко отримувати доступ до необхідної інформації про артефакти. Дослідники можуть отримувати доступ до колекцій музеїв без необхідності фізично відвідувати установу. Це особливо корисно для тих, хто працює з рідкісними або важкодоступними об'єктами. Хмарні технології можуть включати інтерфейси для вивчення колекцій, аналізу і порівняння об'єктів, що значно спрощує роботу дослідників.

Національний художній музей України створив базу даних для збереження інформації про свої колекції, включаючи метадані про картини, скульптури й графіку. Тут використовуються хмарні технології для створення віртуальних турів музеєм, що стали особливо популярними під час пандемії COVID-19 [10].

У Національному заповіднику «Софія Київська» всі оцифровані артефакти (фрески, мозаїки, архітектурні плани) зберігаються в хмарній базі. Це дозволяє забезпечити доступ до них науковцям навіть із віддалених місць. Деякі об'єкти внесено до міжнародних баз даних, що популяризує історико-культурну спадщину України на глобальному рівні [8]. У згаданому вже музеї Івана Гончара (м. Київ) для популяризації традиційного українського одягу створено хмарну базу даних із 3D-моделями костюмів [7]. Ці моделі інтегровані в додатки з доповненою реальністю (AR), доступні для відвідувачів. Хмарні сервіси дозволяють організовувати онлайн-доступ до колекцій для дослідників.

Хмарні технології та бази даних значно полегшують управління музеєм, зберігання і доступ до колекцій, а також розширюють можливості для міжнародної співпраці та освіти. Вони допомагають музейним установам бути більш ефективними та доступними, а також відкривають нові горизонти для розвитку і поширення культурної спадщини в еру цифрових технологій.

Віртуальна реальність (VR) та доповнена реальність (AR) є потужними інструментами, що змінюють спосіб взаємодії з музейними колекціями і значно збагачують досвід відвідувачів. Віртуальні тури забезпечують доступ до музейних колекцій через інтернет. Онлайн-виставки дозволяють відвідувачам вивчати колекції, використовуючи інтерактивні інтерфейси. VR/AR-технології дозволяють відвідувачам «переноситися» до історичних місць чи виставок, недоступних фізично.

Одним з основних застосувань VR у музеях є створення віртуальних турів, що дозволяють користувачам подорожувати музеєм або експозиціями без фізичної присутності. Перевагами віртуальних турів є те, що вони:

- відкривають доступ до колекцій для тих, хто не може відвідати музей;
- дозволяють відвідувачам оглядати експонати музею, які фізично недоступні або можуть бути обмежені для огляду через свою цінність чи крихкість;
- дозволяють користувачам взаємодіяти з експонатами у 3D-просторі, наближати їх, оглядати з різних кутів і навіть отримувати додаткову інформацію через аудіо, відео або текстові підказки.

Доповнена реальність (AR) дозволяє поєднувати реальність із віртуальними елементами, створюючи інтерактивний досвід. Наприклад, створення віртуальних гідів, огляд за допомогою смартфона або спеціальних окулярів. Використання VR і AR дозволяє створювати інтерактивні виставки, де відвідувачі можуть активно взаємодіяти з контентом, занурюючись у історію та наукові концепції. Вони можуть бути інтегровані з іншими технологіями, такими як штучний інтелект (AI), для створення більш персоналізованого досвіду для відвідувачів.

Штучний інтелект, інтегрований з VR та AR, може аналізувати вподобання користувача і підлаштовувати віртуальні екскурсії під інтереси відвідувача, надаючи більше інформації з тем, які його цікавлять. AR може надавати додаткову інформацію або змінювати віртуальний простір у залежності від того, як користувач взаємодіє з конкретним об'єктом чи експонатом.

Вітчизняні музеї, освітні установи та стартапи активно впроваджують VR/AR технології для популяризації культури, освіти та туризму. Наприклад, музей Івана Гончара (м. Київ) використовує AR-технології для інтерактивного показу українського традиційного одягу [7]. Завдяки AR-додаткам можна «вдягнути» на себе віртуальні костюми або дослідити їх 3D-реконструкції. Національний заповідник «Софія Київська» пропонує віртуальні тури, що дозволяють побачити собор та інші об'єкти комплексу з будь-якого куточка світу. 3D-реконструкції інтер'єру дають можливість дослідити зниклі деталі декору [8].

Віртуальна та доповнена реальність значно розширюють можливості музеїв, створюючи нові способи взаємодії з історією, культурною спадщиною та науковими досягненнями. Вони не лише

дозволяють відвідувачам отримати захоплюючий та інтерактивний досвід, але й надають можливості для глибшого навчання, дослідження та збереження культурних об'єктів. Ці технології сприяють розвитку інклюзивних, доступних та інноваційних музейних практик, залучаючи нові аудиторії та відкриваючи нові горизонти для культурної освіти.

Штучний інтелект (AI) використовується для аналізу музейних даних, автоматизації опису колекцій і створення персоналізованого досвіду для відвідувачів. Алгоритми AI аналізують відвідуваність виставок і пропонують оптимізацію розміщення експонатів. Одне з найважливіших завдань для музеїв – це обробка і каталогізація великих обсягів даних про колекції, що включають значну кількість артефактів. Штучний інтелект допомагає в автоматизації цього процесу, дозволяє створювати персоналізовані екскурсії та рекомендації для відвідувачів на основі їх інтересів.

Чат-боти та віртуальні асистенти на основі AI використовуються в музеях для покращення взаємодії з відвідувачами. Музеї використовують AI для створення інтерактивних навчальних програм, де відвідувачі можуть взаємодіяти з віртуальними персонажами, розв'язувати головоломки або брати участь в історичних подіях.

Музеї України починають інтегрувати штучний інтелект для вдосконалення управління колекціями, залучення відвідувачів і популяризації культурної спадщини. Зокрема, Національний художній музей України використовує алгоритм для аналізу та автоматичного опису експонатів. AI допомагає класифікувати великі колекції та забезпечує швидший пошук [10]. Національний музей історії України використовує AI для обробки історичних документів і створення структурованих баз даних [9].

Штучний інтелект відкриває музеям нові можливості для поліпшення управління колекціями, покращення досвіду відвідувачів і збереження культурної спадщини. Він дозволяє не лише автоматизувати численні процеси, але й створювати нові форми взаємодії з культурними об'єктами, роблячи їх доступними та зрозумілими для більш широкої аудиторії. Застосування AI в музеях сприяє розвитку інклюзивних, персоналізованих і захоплюючих освітніх досвідів, що відповідають вимогам сучасного суспільства.

Цифровізація музеїв в Україні, попри безперечні переваги, стикається з низкою серйозних викликів, які ускладнюють повноцінну реалізацію цього процесу. Основні проблеми, що постають перед вітчизняними музеями в контексті цифровізації представлено на рисунку 1.



Рис. 1. Проблемні аспекти цифровізації музеїв в Україні

Однією з основних перешкод є обмежене фінансування музеїв, що ускладнює впровадження сучасних технологій. Чимало музеїв, особливо в регіонах, не мають необхідних коштів для придбання відповідного обладнання, програмного забезпечення або для підготовки кадрів. Оскільки цифровізація потребує значних фінансових витрат на створення цифрових архівів, віртуальних виставок і підтримку IT-інфраструктури, без зовнішнього фінансування чи грантів багато музеїв можуть не мати можливості здійснити цифрову трансформацію.

Музеї часто стикаються з браком фахівців у галузі IT та цифрових технологій. Для успішного впровадження цифровізації необхідні технічні спеціалісти, які можуть створювати цифрові копії експонатів, працювати з мультимедійними платформами, налаштовувати програмне забезпечення та здійснювати технічне обслуговування обладнання. Багато музеїв не мають у штаті таких спеціалістів, а їх найм на умовах аутсорсингу може бути дорогим і не завжди доступним.

Оцифрування культурних та історичних об'єктів вимагає високих технічних стандартів та дорогішого обладнання, включаючи сканери високої роздільної здатності, фотокамери, програмне забезпечення для створення 3D-моделей і цифрових архівів. Безліч музейних колекцій складаються з унікальних предметів, що вимагає обережного і часто індивідуального підходу до процесу оцифрування. Це займає багато часу та ресурсів, а в умовах недостатнього фінансування це стає серйозною проблемою.

Не всі музеї в Україні мають достатньо розвинену цифрову інфраструктуру для підтримки проєктів цифровізації. В багатьох установах відсутні сучасні комп'ютери, сервери, швидкісні інтернет-з'єднання або належні умови для зберігання великих обсягів даних. Це обмежує можливості для створення високоякісних цифрових архівів і виставок, а також для організації онлайн-платформ для відвідувачів.

Зберігання великих обсягів даних (зображення, 3D-моделі, відео) потребує високої безпеки для уникнення втрат або несанкціонованого доступу. В Україні музеї часто не мають змоги забезпечити необхідні заходи для захисту цифрових архівів. Це може бути особливо критично, коли йдеться про унікальні колекції.

Незважаючи на проблемні аспекти, розвиток цифровізації музейної справи в Україні є перспективним, з огляду на можливості, які відкриваються для поліпшення доступу до культурної спадщини, покращення освітніх ініціатив та інтеграції музейних установ в сучасну цифрову екосистему. Можна виділити низку напрямків, які можуть стати основою для майбутнього розвитку цієї галузі в Україні (рис. 2).

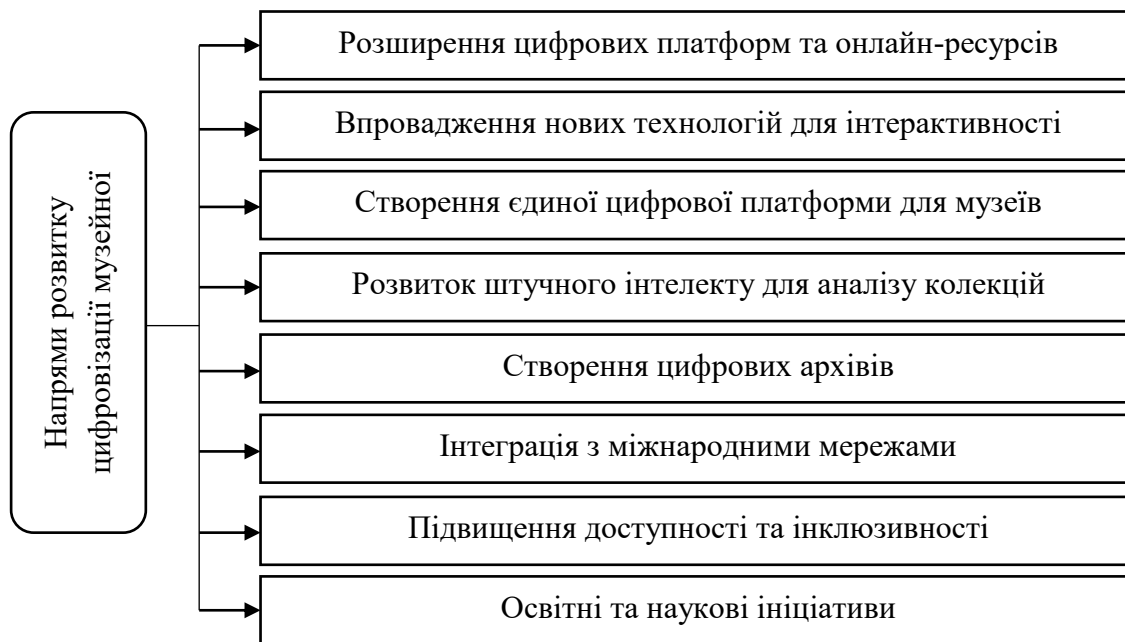


Рис. 2. Напрями розвитку цифровізації музейної справи в Україні

В Україні спостерігається зростання інтересу до створення онлайн-колекцій та віртуальних виставок. Це дозволяє музеям охоплювати ширшу аудиторію, створювати доступні онлайн-платформи, на яких можна переглядати і вивчати експонати без необхідності фізичного відвідування музеїв. Перспектива розвитку таких платформ дозволить музеям створювати інтерактивні, мультимедійні колекції та віртуальні тури, що стане значним кроком до інтеграції культурних цінностей України у глобальний інформаційний простір.

Із розвитком віртуальної реальності (VR), доповненої реальності (AR) та 3D-технологій, музеї зможуть створювати інтерактивні експозиції, що дають можливість зануритися в історичні події або побачити музейні експонати в новому вимірі. Ці технології не лише збагачують досвід відвідувачів, але й допомагають вивчати та зберігати культурні об'єкти за допомогою точних 3D-моделей.

В Україні є потенціал для створення централізованої цифрової платформи, що збиратиме дані з усіх музеїв країни, що дозволить забезпечити ефективний доступ до інформації про колекції, а також сприятиме обміну даними між різними установами. Це дасть змогу значно підвищити ефективність управління музейними фондами та зробить їх доступнішими для дослідників, туристів і громадськості.

Штучний інтелект (AI) може стати важливим інструментом для аналізу та класифікації музейних колекцій. Його використання допоможе автоматизувати процеси цифровізації та створення описів предметів, а також полегшить виявлення схожих артефактів, їх автентичності чи історії. Такі технології дозволять дослідникам значно швидше здійснювати аналіз великих обсягів інформації.

Українські музеї повинні інвестувати в створення великих цифрових архівів, що забезпечать збереження інформації про експонати. Це також дозволить відновлювати або репродукувати зображення або об'єкти, які були втрачені чи пошкоджені. Сучасні технології збереження даних дозволяють забезпечити надійний захист інформації та уникнути її втрати.

В Україні вже активно розвивається співпраця між музеями та міжнародними культурними і науковими установами. Цифровізація дає можливість музеям брати участь у міжнародних проєктах, де обмін даними та цифровими копіями колекцій сприяє збереженню культурної спадщини і підвищує наукову цінність національних колекцій на міжнародній арені.

Важливим напрямом є підвищення доступності музейних колекцій для людей з обмеженими можливостями. Цифровізація дозволяє створювати спеціалізовані додатки для людей з вадами зору чи слуху, що дозволяє їм взаємодіяти з експонатами через спеціальні функції (наприклад, текстові описи, аудіогіди).

Цифрові колекції можуть стати основою для освітніх проєктів, в тому числі в онлайн-форматі, що дозволяє викладачам і студентам користуватися культурними артефактами для навчальних цілей. Музеї можуть розробляти інтерактивні курси, лекції та навчальні програми, що зробить процес навчання більш доступним і цікавим.

Висновки. Цифровізація музеїв в Україні стикається з численними викликами, серед яких обмежене фінансування, низький рівень технічного забезпечення, дефіцит кадрів та інфраструктурні проблеми. Вирішення цих питань вимагатиме комплексного підходу, зокрема розробки державної стратегії цифровізації музеїв, залучення державних та міжнародних фондів, а також активної співпраці між музеями, IT-компаніями та освітніми установами. Перспективи розвитку цифровізації музейної справи в Україні є значними, оскільки цифрові технології відкривають нові горизонти для збереження культурної спадщини, розширення доступу до музейних колекцій, покращення освітніх програм та інтерактивного досвіду відвідувачів. Для успішного розвитку цієї сфери необхідно розробити єдину стратегію, залучити міжнародні грантові ресурси та забезпечити музеї необхідною інфраструктурою і кадрами.

Список використаної літератури

1. Баркова О., Кульчицький І. Європейський та український досвід використання цифрових технологій у сфері культури. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2019. Т. 2. № 2. С. 193-223.
2. Головей В. Ю., Ллойд-Майер О. В. Особливості цифровізації художніх колекцій у контексті сучасної медіакультури. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф.* (с. Світязь, 16–18 черв., 2023 року); Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 208-211.
3. Гололобов С., Антонова Л. Реалізація державної політики цифрового розвитку у сфері музейної справи: виклики та перспективи. *Аспекти публічного управління*. 2023. № 11 (3). С. 50-56.
4. Горбул Т.О. Діджиталізація культурної спадщини в Україні: аналіз особливостей в контексті розвитку цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2023. № 4. С. 212–218.
5. Зякун А.І., Отрошенко Л.С., Молгамова Л.О. Каталогізація та діджитальна архівація як засоби збереження історико-культурної спадщини України в епоху цифровізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 66. Т. 2. С. 11-19.
6. Менська О.А. Оцифрування об'єктів історико-культурної спадщини як необхідна складова державно-управлінської стратегії розвитку пам'яткоохоронної галузі України. *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»*, (August 18, 2023; Cambridge, UK). С. 50–54.
7. Музей Івана Гончара. *Офіційний сайт*. URL: <https://honchar.org.ua>.
8. Національний заповідник «Софія Київська». *Офіційний сайт*. URL: <https://st-sophia.org.ua>.
9. Національний музей історії України. *Офіційний сайт*. URL: <https://nmiu.org/>.
10. Національний художній музей України. *Офіційний сайт*. URL: <https://namu.ua/>.
11. Оришук В. В. Напрями цифрового розвитку у сфері музейної справи. *Вісник НАДУ. Серія «Державне управління»*. 2021. № 2. С. 84-90.

References

1. Barkova, O., & Kulchytskyi, I. (2019). European and Ukrainian experience in the use of digital technologies in the cultural sector. *Digital Platform: Information Technologies in the Sociocultural Sphere*, 2 (2), 193-223.
2. Golovei V.Yu., & Lloyd-Mayer O.V. (2023). Features of digitalization of art collections in the context of modern media culture. *Actual problems of the development of Ukrainian and foreign arts: cultural, art history, pedagogical aspects: materials of the VIII International Scientific and Practical Conference* (Svityazh village, June 16-18, 2023); Volyn National University named after Lesya Ukrainka. Lviv - Toruń: Liha-Press, 208-211.
3. Hololobov S., & Antonova L. (2023). Implementation of the state policy of digital development in the field of museum affairs: challenges and prospects. *Aspects of public administration*, 11(3), 50-56.
4. Horbul T.O. (2023). Digitization of cultural heritage in Ukraine: analysis of features in the context of the development of digital culture. *Cultural almanac*, 4, 212–218.
5. Zyakun A.I., Otroshchenko L.S., & Molgamova L.O. (2023). Cataloging and digital archiving as means of preserving the historical and cultural heritage of Ukraine in the era of digitization. *Current issues of humanitarian sciences*, 66, 2, 11-19.
6. Menska O.A. (2023). Digitization of objects of historical and cultural heritage as a necessary component of the

state management strategy for the development of the monument protection industry of Ukraine. *Collection of Scientific Papers «ΙΟΓΟΣ»*, (August 18, 2023; Cambridge, UK), 50–54.

7. Museum of Ivan Honchar. *Official site*. URL: <https://honchar.org.ua>.
8. National Reserve "Sofia Kyivska". *Official site*. URL: <https://st-sophia.org.ua>.
9. National Museum of the History of Ukraine. *Official site*. URL: <https://nmiu.org/>.
10. National Art Museum of Ukraine. *Official site*. URL: <https://namu.ua/>.
11. Orishchuk V.V. (2021). Directions of digital development in the field of museum affairs. *Bulletin of NADU*. «Public administration» series, 2, 84-90.

MODERN TECHNOLOGIES OF DIGITALIZATION OF MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE

Papp Vasył – Doctor of Economics, Professor, Professor of the Department of Management, Management of Economic Processes and Tourism, Mukachevo State University, Mukachevo

Boshota Nelya – Candidate of Economic Sciences, Associate Professor of the Department of Hotel, Restaurant and Museum Affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

Paulyk Alla – Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo

Palynchak-Kutuzova Vasylyna – senior teacher department of hotel, restaurant and museum affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

The article is devoted to the study of modern technologies for digitizing museum collections in Ukraine. The main trends in the integration of digital tools into museum activities are studied, in particular, the use of cloud technologies, 3D scanning, virtual and augmented reality (VR/AR), as well as artificial intelligence to optimize the management of museum collections. Specific examples of the implementation of these technologies in museums that contribute to the save of cultural heritage and its accessibility for researchers and a wide audience are considered.

Key words: digitization, museum collections, cloud technologies, 3D scanning, virtual reality, augmented reality, artificial intelligence.

UDC 069.5:004

MODERN TECHNOLOGIES OF DIGITALIZATION OF MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE

Papp Vasył – Doctor of Economics, Professor, Professor of the Department of Management, Management of Economic Processes and Tourism, Mukachevo State University, Mukachevo

Boshota Nelya – Candidate of Economic Sciences, Associate Professor of the Department of Hotel, Restaurant and Museum Affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

Paulyk Alla – Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo

Palynchak-Kutuzova Vasylyna – senior teacher department of hotel, restaurant and museum affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

The article is devoted to the study of modern technologies for digitizing museum collections in Ukraine, the analysis of the main trends in the implementation of digital tools in museum activities and the assessment of their impact on the save and popularization of cultural heritage.

Research methodology. The study used an interdisciplinary approach, which includes the analysis of scientific publications, a review of existing digitization projects in Ukrainian museums, as well as the study of international experience.

Results. Digitization technologies are actively implemented in Ukrainian museums, contributing not only to the save of cultural heritage, but also to its increased accessibility. In particular, the use of 3D scanning allows you to create accurate digital copies of artifacts, and VR/AR technologies expand the possibilities for interactive visitor engagement.

Novelty. The study offers a systematic analysis of the implementation of digital technologies in the museum business of Ukraine, focusing on innovative solutions and their impact on museum activities. Directions for integrating modern digital tools into the practice of saving and popularizing cultural heritage are proposed.

Practical significance. The results of the study can be used to develop strategies for digitizing museum institutions, optimizing the management of museum collections, and attracting a wider audience.

Key words: digitization, museum collections, cloud technologies, 3D scanning, virtual reality, augmented reality, artificial intelligence.

Надійшла до редакції 23.11.2024 р.

**РУКОПИСНІ ІРМОЛОГІОНИ – ВАЖЛИВІ ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕНЬ ДУХОВНО-ПІСЕННОЇ
КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ XVIII-XIX СТОЛІТЬ**

Ігор Задорожний – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0003-1912-230>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.912>
irmos9oda@ukr.net

Олександр Малець – доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-7927-4335>
malecoleksandr@ukr.net

Алла Моргун – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін
та соціальних комунікацій, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-4434-4919>

Олійник Вікторія – доцент, к. культурології кафедри готельно-ресторанної
та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0009-0005-3721-8948>

Розглядаються питання розвитку духовно-пісенної культури, акцентується увага на важливості діяльності духовенства, відкриття духовних навчальних закладів, поширення рукописних Ірмолонів у богослужбовій і навчальній практиці Закарпаття XVIII – початку XIX ст.

Огляд змісту рукописних Ірмолонів засвідчує функціонування традиційного святкового репертуару церковних співів, що було характерним для української ірмолонної традиції XVII – XVIII століть. Уточнено та визначено ряд жанрів, які в Ірмолоніах Югасевича належать до болгарського *напіву*, що додатково підтверджує особливості формування ірмолонного репертуару на основі взаємодії різнонаціональних традицій, адаптації їхньої музичної складової у церковно-співочій практиці, збереження давніх форм сакральної монодії, яка виявляє вікову стійкість і становить важливу частину духовно-пісенної культури краю.

Ключові слова: рукопис, єпископ, освіта, церковний спів, ірмолон, богослуження.

Постановка проблеми. У сучасних дослідженнях української сакральної монодії здійснено важливі кроки щодо усвідомлення явища взаємодії балканських та русько-українських наспівів [6]. У цьому контексті важливим є вивчення проблематики умов функціонування регіональної духовно-пісенної культури, збереження болгарського наспіву у регіональній практиці XVIII-XIX століть, у якій мірі в рукописних ірмолоніах простежується зв'язок із наспівами новобалканської спадщини. На сучасному етапі назріла необхідність ширшого осмислення функціонування регіональної духовної культури, особливості збереження давніх форм сакральної монодії, що забезпечить розкриття більш повної картини специфіки взаємовпливів, засвоєння поствізантійського співочого репертуару та формування місцевих варіантів літургійних співів.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливою складовою духовної спадщини народу є художня культура, функціонування якої базується на створенні, використанні та зберіганні творів мистецтва. На сьогодні зростає зацікавленість регіональною культурною спадщиною, усвідомлення процесів становлення та розвитку сакрального мистецтва (оздоблення храмів, іконопису, церковного співу), розвитку рукописної книги як специфічного виду образотворчого мистецтва [5].

Серед рукописних пам'яток давнього письменства Закарпаття належне місце у культурній спадщині посідають пам'ятки духовно-пісенної традиції – рукописні нотолінійні ірмолоніони (Ірмолоні), у яких записували святкові богослужбові церковні співи. Інтенсивний розвиток рукописної традиції, створення ірмолонів суголосе культурно-освітньому рухові на Закарпатті XVIII – поч. XIX століть [1; 5]. Однією з особливостей цих збірників є те, що у зовнішньому та внутрішньому змісті кожен представляє специфічні риси декору, графіки та орфографії словесного та нотного тексту, музично-стильові особливості.

Важливим джерельним матеріалом, за яким простежуємо локалізацію рукописних пам'яток є фундаментальна праця «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолоні XVI – XVIII століть» Ю.Ясіновського, у якій зібрано інформацію про понад 1111 Ірмолонів; визначається їх характер та історико-культурна цінність [7; 65–81].

Ірмолоніони переписували для навчальних потреб, ними користувались у богослужбовій практиці півцочителі, що відображає особливості функціонування духовно-пісенних традицій, єдність сакрального і народного мистецтва, створення рукописної книги як явища культури XVIII–XIX століть [5; 146].

Словацький дослідник Ш. Марінчак звернув увагу на спільність окремих музичних текстів рукописних ірмологіонів І. Югасевича та Львівських стародрукованих ірмологіонів 1700 та 1709 років [8; 103–121]. У наших спостереженнях ці дані частково підтверджуються, проте значна частина музично-словесних текстів осмогласних жанрів (тропарів, кондаків, подобних) рукописних ірмологіонів І. Югасевича вказує і на безпосередній зв'язок з іншими джерелами, що вимагає додаткових уточнень. Позад увагою залишилися питання джерел музичних текстів, збереження у рукописних ірмологіонах XVIII–XIX століть наспівів новобалканської спадщини.

Мета дослідження – окреслити особливості історичних умов поширення і функціонування духовно-пісенної культури, здійснимо уточнення жанрів богослужбових співів рукописних ірмологіонів І. Югасевича, що належать до болгарського наспіву.

Виклад основного матеріалу. Найдавнішу верству співочої духовної культури Закарпаття представляє монодія (одноголосий церковний спів), основні форми якої записували у рукописному збірнику «Ірмологіон». На сьогодні це важливий джерельний матеріал вивчення творчих процесів створення та художнього оформлення рукописних книг, використання у навчальній практиці, фіксація у ній співочого богослужбового репертуару.

Збереження і поширення давніх традицій церковного співу тісно пов'язано з монастирями, де зосереджувалась значна кількість богословської та богослужбової літератури, вівся літопис, переписувались книги (в тому числі ірмологіони).

До найдавніших на Закарпатті належать Мукачівський монастир на Чернечій горі, Грушівський, з яким деякі дослідники пов'язують початки книгодрукування, Красnobридський монастир Зішестя Святого Духа, в якому діяла філософська школа та ін.

У поширенні освіти у XVIII – поч. XIX ст. серед населення краю, підняття матеріального рівня духовенства, активну позицію посідали Мукачівські єпископи Йосиф де Камеліс (1689–1706 pp.), Юрій-Генадій Бізанцій (1716–1733 pp.), Михаїл-Мануїл Ольшавський (1743–1767 pp.), Іоан Брадач (1768–1772 pp.), Андрій Бачинський (1772–1809 pp.).

Вагомі досягнення на ниві освітніх та релігійних реформ належать єпископу М. М. Ольшавському, який заснував Мукачівську богословську школу, сприяв розвитку шкіл з рідною мовою навчання. Саме у збереженні і поширенні основних форм сакральної монодії істотну роль відігравала Мукачівська Богословська школа (1744–1776 pp.), а згодом і Ужгородська учительська препарандія (*«препарандія» – це місцевий новотвір і походить від латинського praeparatio – підготовка, праераго – наперед підготовляти*), які готували дякоучителів (півцоучителів) [3].

Важливим документом, що засвідчує увагу до церковного співу, зокрема до знань жанрів церковної монодії, є «Правила Мукачівської школи» («Regulae pro Scholis Mukacsiensibus»), які затвердив єпископ Ольшавський.

У правилах визначено низку вимог щодо вступників та внутрішнього розпорядку діяльності закладу. Зокрема, бажаючі навчатись на священика, на вступних іспитах повинні виявити добрі знання з читання, володіння скорописним письмом, однак найбільша увага зверталась на знання церковних напівів з Ірмологіона: прокімнів, тропарів, стихир, подобних. Хто відповідним репертуаром не володів – не міг навчатись у даному закладі [3].

У школі учнів ділили на «богословів» (майбутніх священиків) та «ірмолоїстів» (дяків), які отримали назву від основного навчального посібника за яким проходило навчання співу. Практику вони проходили співаючи на двох крилосах: на один призначались учні від «богословів», а на інший – від «ірмолоїстів». Безперечно, Ірмологіон був основним посібником засвоєння музичної грамоти, церковних співів у навчальній практиці Мукачівської богословської школи.

Значне піднесення культурно-освітнього рівня в краї відбулося в час пастирсько-просвітницької діяльності Мукачівського єпископа Андрія Бачинського (1772–1809 pp.), який протягом усієї діяльності опікувався розвитком освіти, організацією навчання молоді, акцентував увагу на необхідності знання рідної мови, релігії та церковного співу. У розпорядженнях А. Бачинський наказував парохам ретельно виконувати свої обов'язки, дотримуватись канонічних приписів у церковних відправах, вимагав розтлумачувати народу зміст Літургії та залучати всіх парафіян до співу [3].

Саме у той період простежуються активні процеси створення рукописного збірника «Ірмологіон», що віддзеркалює культурно-освітній рух XVIII – поч. XIX ст.

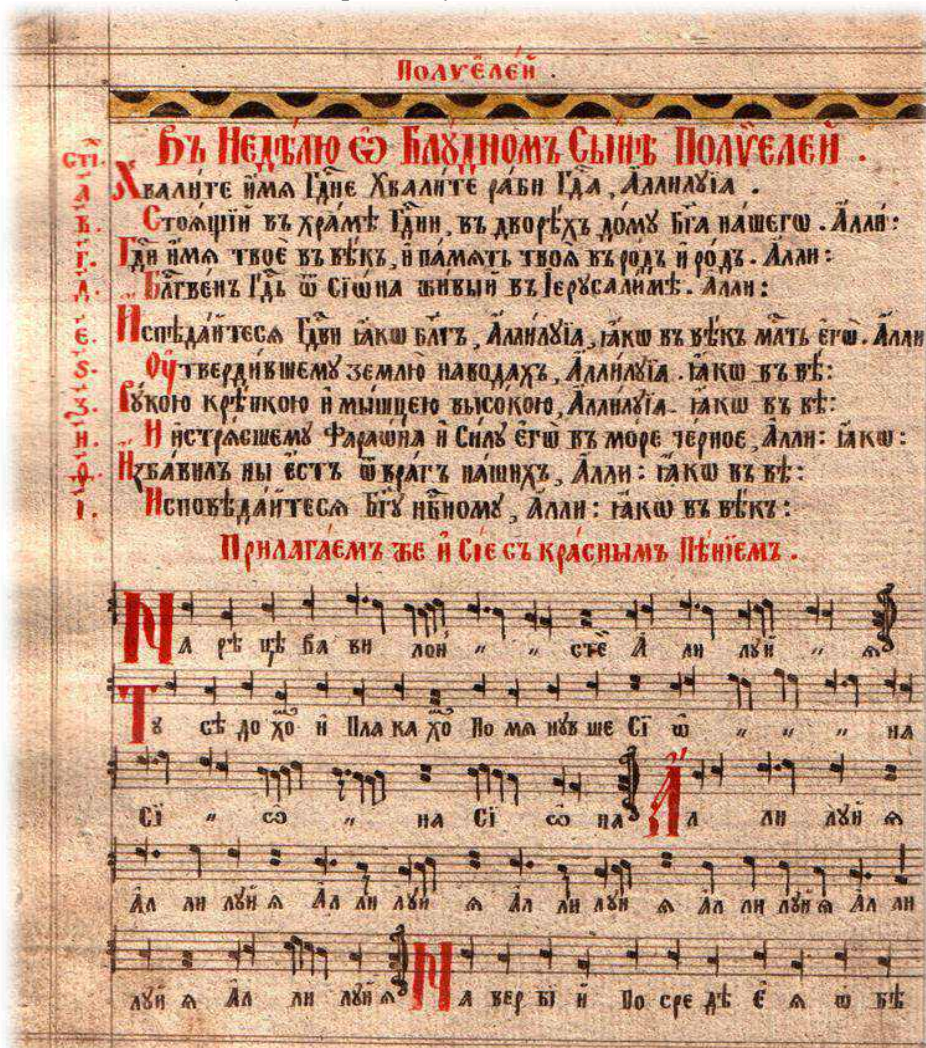
Творцями і переписчиками ірмологіонів були дякоучителі, регенти і церковні співці, священики та ченці, представники широкого кола інтелігенції та духовного сану. Нині відомо понад сорок рукописних ірмологіонів, що використовувались на Закарпатті у XVII–XIX століттях. У цих пам'ятках зафіксовані прізвища власників, дані про місце і час створення, їх поширення і використання на парафіяльних осередках Мукачівської єпархії [7; 77–81].

Так, у рукописному Ірмологіоні другої чверті XVII століття збереглися записи про те, що цим збірником користувались і на початку XVIII ст. ряд церковних співців. У ньому подана нотна «абетка», що допомагала засвоювати нотну грамоту [7; 361]. У покрайніх записах збережених рукописів трапляються імена переписувачів, прізвища власників, мета придбання книги. Їх переписували учні, що навчалися співу у священників, дяковчителів. Так, В. Купар із с.Лоза під час навчання церковного співу 1804 року переписав «Ірмологіон» [7; 482].

Потяг до освіти, кращого життя давав і свої внутрішні імпульси для розвитку талантів. Яскравим прикладом цього є знаний на Закарпатті дякоучитель Іван Югасевич (1741-1814 рр.) – надзвичайно обдарована особистість із широкими культурно-освітніми та художньо-мистецькими інтересами [1; 6].

І. Югасевич займався літературною діяльністю, вивчав звичаї народу, усну народну творчість, упорядковував пісенники, календарі, зібрав 370 прислів'їв і приказок. Як художник, майстерно володіючи каліграфічним письмом, створив прекрасні твори книжної графіки: Літургікон (1759 р.), Типікон (1800 р.), Вослідованіє (1802 р.), Псалтир (1804 р.), Тріюдь (1807 р.), 5 Пісенників, Календарі, значну кількість Ірмологіонів (на сьогодні відомо 10 рукописів) та ін. Він мистецьки оформляв свої рукописи орнаментальними прикрасами, мініатюрами. Збережені Ірмологіони І. Югасевича належать до кращих рукописних пам'яток другої пол. XVIII – поч. XIX століть, які засвідчують підходи до формування жанрів богослужбового співу, дають можливість усвідомити їх музичну стилістику, глибше пізнати художньо-мистецькі особливості рукописної книги.

Внутрішній декор рукописних Ірмологіонів І. Югасевича (заголовки розділів, орнаментальні заставки геометричних і рослинних мотивів, великі і малі ініціали) добре ілюструють емоційно-виразову палітру кодексів. Водночас групування нотного і словесного текстів відзначається чіткими пропорціями, добре охоплюються своєю зовнішньою формою. Картина симетричної та чіткої організації нотних та літературних знаків дає можливість легко сприймати та читати мелодичну лінію, що має в собі як естетичну, так і практичну доцільність.



Приклад 1. Піснеспіви з Тріоди «У неділю Блудного сина» з рукописного Ірмологіона 1809 року І. Югасевича

Більшість Ірмологіонів І. Югасевича належить до календарно-мінейного структурного типу, де вибрані святкові наспіви, переважно ірмоси канонів та окремі стихири, впорядковано за церковним календарем. Цей структурний тип переважно побутував на Лемківщині, Бойківщині та Закарпатті, у чому простежується зорієнтованість на дяківську практику, потреби церковних співців, що підтверджується діяльністю І. Югасевича. Якщо його ранній рукописний Ірмологіон 1784-85 років належав до грецького структурного типу, то наступні збірники він створював у відповідності до укладу календарно-мінейного типу.

В Ірмологіоні 1784-85 року основний розділ складає Октоїх-Ірмолог, де ірмоси розташовані за канонами (арк. 2-256), подібні (арк. 257-268) та стихири на свята: на Різдво Христове, Воздвиження та ін. (арк. 267- зв.281).

У рукописному Ірмологіоні 1809 р. у перших двох коротких розділах подано воскресні ірмоси октоїха та подібні. У центральному розділі – ірмоси та вибрані стихири на свята церковного року, починаючи з неділі перед Різдвом Христовим і включаючи піснеспіви Тріоди [1].

Формуючи зміст Ірмологіона, І.Югасевич подавав більш повно співи окремих святкових відправ. Наприклад, перед ірмосами канона Різду Христовому записував піснеспів «*Всяческая Денесь радосте*», що виконується замість «*Молитв ради*», стихиру по Євангелії «*Слава въ вишних Богу*». Серед додаткових співів в каноні Різду Христовому після ірмоса 6 пісні подає кондак «*Дівая днесь*», а також після 9 пісні канону світилен «*Посітил ны есть свыше Спас нашъ*» та стихиру «*Денес Христос въ Вивлєємі раждається*», що засвідчує підхід укладача більш ширше представити необхідний співочий матеріал [1; 7-8].

Слід відзначити, що у багатьох збірниках XVIII-XIX століть не завжди подавались вказівки на походження наспівів, немає позначень їх і в рукописних ірмологіонах Югасевича.

Відомо, що у відборі тих чи інших жанрів святкових співів І. Югасевич у формуванні репертуару використовував Львівські друковані ірмологіони, проте у них не зустрічаємо атрибуції належності тих чи інших співів до болгарського наспіву. Наведемо деякі факти, що уточнюють наші спостереження.

Порівняння музичного матеріалу рукописних збірників XVII століття [4] та окремих співів Пісної Тріоди, жанру подібних, стихир празників з Ірмологіону 1809 року І. Югасевича [1] дало підстави визначити їх належність до болгарського наспіву. Зокрема стихира 5 гласу «*Прийдіте ублажим Іосифа*» «*Тебе одіючагося світом*», «*Да молчит всякая плоть человеческая*», подібний 4 гласу «*Красоті дівства*», 8 гласу «*Возлегл на перси Ісусови*», «*Повелінноє тайно приєм*». Також до болгарського наспіву в ірмологіях І. Югасевича відносимо стихири 8 гласу в неділю на Зішестя Святого Духа «*Прийдіте людє*», «*Царю небесний*», стихири 5 гласу «*Іде же осіняєть благодать Твоя*» (собор арх. Михаїла), кодак 3 гласу «*Дівая днесь*» [2]. За нашими спостереженнями у рукописних та друкованих ірмологіонах трапляються варіанти музичних текстів стихир, подібних болгарського наспіву, що вимагає більш детальних уточнень, порівнянь зразків різних джерел.

Слід зазначити, що І. Югасевич у рукописних Ірмологіонах завжди подає мелодичний варіант задостойника *О Тебї радується* острозько-волинського наспіву [1; 296-297], хоча у багатьох рукописних збірниках XVII-XVIII століть записували варіанти болгарського, київського, острозького наспівів [7; 569-571]. Порівнюючи різні мелодичні варіанти бачимо, що у рукописах Югасевича мелоритміка задостойника зазнає певних скорочень у розспівуванні тексту, проте зберігається структура острозького зразка, особливості музичної лексики – широке мелодичне дихання, злиття фраз у суцільну наспівну течію, композиція музично-словесного тексту.

Таким чином, в Ірмологіонах І. Югасевича добре відображається відбір співочого репертуару, використання наспівів новобалканської спадщини, що, безперечно, позначалось на формуванні регіональних варіантів літургійних співів.

Висновки. Активна діяльність єпископів, відкриття навчальних закладів, здійснення ряду заходів щодо покращення матеріального становища священників, дякоучителів заклало фундамент для розвитку культури та освіти, сприяло поширенню рукописних книг, нотолінійних Ірмологіонів у навчальній і богослужбовій і практиці XVIII-XIX століть.

Ірмологіони як пам'ятки представляють важливий джерельний матеріал досліджень церковно-співочих традицій Закарпаття XVII-XIX століть. Здійснений огляд їх змісту, проведені порівняння рукописних Ірмологіонів XVII століття та рукописів І. Югасевича демонструють стабільність репертуару ірмосів (канонів свят та пам'яті святим), особливості відбору празничного репертуару болгарського наспіву, що загалом показує процес адаптації новобалканської спадщини та її збереження у регіональній богослужбовій практиці.

Наші спостереження підтверджують доцільність подальших досліджень музичних текстів рукописних пам'яток, особливостей взаємодії різнонаціональних традицій та адаптації їхньої музичної складової у церковно-співочій практиці, збереження давніх форм наспівів, які виявляють вікову стійкість і становлять важливу частину духовно-пісенної культури краю.

Список використаної літератури

1. Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського: факсиміле і транскрипція / упорядк., транскрипція, передм. – І. Задорожний. Ужгород : Вид-во «Карпати», 2010. 392 с.
2. Задорожний І. Болгарський *напів* у церковно-пісенній практиці Закарпаття. *Українська музика*: наук. часопис [голов. ред. Л. Кияновська]. Ч. 1 (44). Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2023. С. 5-15.
3. Задорожний І. Єпископ Андрій Бачинський в епістолярній спадщині / Науково-дослідний інститут карпатознавства Ужгород. нац. ун-ту. Мукачево : Карпатська вежа, 2002. 64 с.
4. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів із рукописних нотолінійних ірмолів України кін. XVI-XVII ст. Київ : Ін-т української археографії НАН України, 1998. 320 с.
5. Сопко О. Рукописна спадщина Івана Югасевича на зламі XVIII-XIX століть: Монографія. Львів : Афіша, 2017. 180 с.
6. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава : НТШ, 2002. 500 с.
7. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолі XVI-XVIII століть. Львів : Вид-во Отців Василян «Місіонер» 1996. 622 с.
8. Marinčak Š. Irmologion Jána Juhaseviča 1800 / Spev byzantsko-slovanskej liturgii. Prešov, 2009. S. 103-121.

References

1. Heirmologion of 1809 by Ivan Yuhasevych-Sklyarskyi: facsimile and transcription / uporiadkuvannia, transkryptsiia, peredmovna – IhorZadorozhnyi. Uzhhorod : Vydavnytstvo «Karpaty», 2010. 392 s.
2. Zadorozhnyi I. Bulgarian half in the church song practice of Transcarpathia / Ukrainiska muzyka: naukovyi chasopys [holov. red. L.Kyianovska]. Chyslo 1 (44). Lviv : LNMA im. M.V.Lysenka, 2023. S. 5-15.
3. Zadorozhnyi I. Bishop Andriy Bachynskyi in the epistolary legacy // Naukovo-doslidnyi instytut karpatoznnavstva Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. – Mukachevo : Karpatska vezha, 2002. 64 s.
4. Kornii L. & Dubrovina L. Bulgarian chant from handwritten note- linear irmoloys of Ukraine of the end of the XVIth – XVIIth centuries. Kyiv : Instytut ukrainskoi arkheohrafiï NAN Ukrainy. 320 s.
5. Sopko O. Manuscript heritage of Ivan Yurasevych at the turn of the XVIII-XIX centuries: Monohrafiia/ Odarka Sopko. Lviv : Afisha, 2017. 180 s.
6. Calaj-Jakymenko O. Kyiv school of music of the 17th century. Kyiv – Lviv – Poltava : Druk. NTSh, S. 67–101.
7. Yasinovskiy Yu. Ukrainian and Belarusian note-linear irmoloys of the 16 th-18 th centuries. Lviv : Vydavnytstvo otciv vasylijan «Misioner». 622 s.
8. Marinčak Š. Irmologion Jána Juhaseviča 1800 / Spevbyzantsko-slovanskej liturgii. Prešov. S.103-121.

UDC 783.2:091:001.891:783.6 «17/18» (477.87)(045)

HANDWRITTEN HEIRMOLOGIONS – AN IMPORTANT SOURCES FOR RESEARCHING THE SPIRITUAL-SONG CULTURE OF TRANSCARPATHIA IN THE XVIII – XIX CENTURIES

Zadorozhnyi Ihor – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Music arts Department, Mukachevo State University.

Malets Oleksandr – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head at the Department of Hospitality, Restaurant, and Museum Management, Mukachevo State University.

Morgun Alla – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philological Disciplines and Social Communications, Mukachevo State University

Oliynyk Viktoriya - associate professor, of cultural studies of the department of hotel, restaurant and museum affairs Mukachevo State University, Mukachevo

The article examines the development of spiritual-song culture, focusing on the importance of the clergy, the opening of religious educational institutions, and the dissemination of heirmologions' manuscript in the liturgical and educational practice of Transcarpathia in the 18 th – early 19 th centuries.

A review of the contents of heirmologions' manuscript indicates the functioning of the traditional festive repertoire of church singing, which was characteristic of the Ukrainian Heirmoloi tradition of the 17 – 18 th centuries.

A number of genres have been clarified and defined, which in Yuhasevych's heirmologions belong to the Bulgarian gender, which further confirms the peculiarities of the formation of the heirmologions' repertoire based on the interaction of multinational traditions, the adaptation of their musical component in church singing practice, the preservation of ancient forms of sacred monody, an important part of the spiritual and song culture of the region.

Key words: manuscript, bishop, education, church singing, heirmologion, divine service.

Надійшла до редакції 12.12.2024 р.

Алла Моргун – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін та соціальних комунікацій,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-4434-4919>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.914>

Лідія Прокопович – кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри філологічних дисциплін та соціальних комунікацій,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-4882-5322>

Чорій Мирослава – старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-9416-2091>

Олександр Малець – доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-7927-4335>
malecoleksandr@ukr.net

Документальна пам'ять є основою для вивчення історичних процесів, прийняття управлінських рішень та розвитку культури. Фондознавство як наукова і практична дисципліна гарантує збереження документів для майбутніх поколінь. Документальні фонди є унікальними свідченнями історичного, соціального, культурного та наукового розвитку суспільства, відіграючи роль матеріальної основи колективної пам'яті. Вони залишаються невід'ємною частиною національної спадщини, слугують основою для наукових досліджень та популяризації культурних цінностей.

Нині фондознавство стикається з низкою викликів, серед яких ризик втрати архівних документів через природні катастрофи, військові дії або недофінансування. Одночасно, воно активно розвивається завдяки цифровізації, що відкриває нові можливості для збереження та поширення інформації. Цифрові архіви, платформи з відкритим доступом і використанням штучного інтелекту сприяють збереженню фондів та підвищенню їх доступності.

Фондознавство має вагомe значення для України, оскільки документальні фонди є джерелом об'єктивної інформації про історію, засобом захисту правдивої історії та інструментом формування національної свідомості. Сучасний розвиток цієї науки вимагає активної державної підтримки, фінансування, підготовки висококваліфікованих фахівців та інтеграції в міжнародний науковий простір. Збереження документальної спадщини є не лише науковим завданням, але й моральним обов'язком перед майбутніми поколіннями, адже воно забезпечує зв'язок між минулим, сьогоденням і майбутнім.

Ключові слова: фондознавство, бібліотечні фонди, архівні фонди, музейні фонди, документи, джерела документальної інформації.

Постановка проблеми. Фондознавство як наукова дисципліна має ключове значення у забезпеченні збереження документальної пам'яті суспільства. У контексті глобалізації та цифровізації, що супроводжуються стрімким зростанням обсягу інформаційних ресурсів, збереження документальних фондів набуває стратегічної важливості. Фондознавство досліджує теоретичні основи формування, організації та використання документальних комплексів, які є матеріальним вираженням історичної та культурної спадщини. Ця стаття присвячена аналізу ролі фондознавства у формуванні системи документальної пам'яті суспільства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретико-методологічну базу дослідження склали основні принципові підходи, теорії та концепції, викладені у фундаментальних працях вітчизняних та зарубіжних учених. Серед них: М.П. Васильченко, Т.О. Дмитренко, В. Шреттінгер, Г.О. Ковальчук, Н.М. Кушнарєнко, І.Я. Лосієвський, В.А. Мільман, А.А. Соляник [8] та ін. Функціонування бібліотечних, музейних та архівних установ зарубіжних країн та вивчення їх досвіду здійснювали Держко І. [3], Колесникова Т. [5], Ковальчук Г. [4] та ін. Методологічним підґрунтям цілісного розуміння процесу зберігання фондів бібліотек, архівів та музеїв є сучасна парадигма їх наскрізного характеру, обґрунтована Ю.М. Столяровим, що охоплює процеси фондоформування та фондовикористання.

Мета статті полягає у характеристиці основних процесів ключової ролі фондознавства, суть якої – забезпечення збереження документальної пам'яті суспільства шляхом систематизації, організації, збереження та раціонального використання документальних фондів бібліотек, архівів та музеїв для наукових, культурних та освітніх потреб.

Виклад основного матеріалу дослідження. В умовах сучасних викликів, зокрема війни та загрози втрати культурної спадщини, фондознавство в Україні набуває особливої актуальності.

Документальні фонди є джерелом об'єктивної інформації про історичні події, що є особливо важливим для збереження національної ідентичності. Сьогодні українське фондознавство зосереджується на таких пріоритетах, як: відновлення та збереження архівів, пошкоджених унаслідок військових дій; цифровізація національних документальних ресурсів для їх збереження та популяризації; взаємодія з міжнародними організаціями для інтеграції українських архівів у світовий науковий простір.

Фондознавство є наріжним каменем для забезпечення стабільного збереження документальної пам'яті суспільства. Розвиток цієї науки вимагає інтегрованого підходу, що поєднує технологічний прогрес із традиційними методиками збереження. Україна, з її багатою історичною та культурною спадщиною, має всі шанси стати одним із лідерів у цій галузі, якщо реалізуватиме запропоновані рекомендації. Збереження документальної пам'яті – це внесок не лише у майбутнє науки, а й у формування національної свідомості та зміцнення культурної ідентичності.

На сьогодні фондознавство вже демонструє свою ефективність у плані збереження національної спадщини. Так, серед значущих прикладів можна виділити проекти з оцифрування архівів, зокрема, ініціативи Національного архівного фонду України, спрямовані на створення цифрових копій рідкісних документів. Це, також, відновлення втрачених фондів, у яких ведеться активна робота українських архівістів щодо пошуку й повернення історичних матеріалів, втрачених під час воєн чи окупацій. Це і міжнародна співпраця у формі реалізації спільних проєктів із європейськими архівами, спрямованих на дослідження спільної історії. [2]

Як галузь знань, фондознавство є основою для збереження історичної правди, культурної ідентичності та наукового прогресу. У сучасних умовах глобалізації та цифровізації фондознавство інтегрує традиційні методи роботи з документами та сучасні технології, забезпечуючи тим самим стійкість культурної спадщини в умовах викликів часу.

Необхідно підкреслити, що фондознавство є міждисциплінарною наукою, що інтегрує знання архівознавства, бібліотекознавства, музеєзнавства та інформатики. Ця галузь знань вивчає специфіку формування документальних фондів, їх класифікацію, систематизацію та методику обліку, а також визначає принципи збереження та забезпечення доступу до інформаційних ресурсів. Так, зокрема, фондознавство спрямоване на дослідження таких аспектів як: вивчення критеріїв відбору документів до фондів з огляду на їх наукову, культурну або історичну цінність; розробка структурованих підходів до опису, класифікації та каталогізації фондів; впровадження технологій консервації, реставрації та цифровізації для забезпечення довготривалого збереження документів [1].

Сучасний етап розвитку фондознавства характеризується активним впровадженням цифрових технологій. Цифровізація фондів, використання штучного інтелекту для аналізу великих обсягів даних, розробка інтерактивних платформ для доступу до архівних матеріалів є ключовими трендами у цій сфері. Такі інновації дозволяють не лише забезпечити збереження документів, але й значно розширити можливості їх обробки та використання.

Попри досягнення, фондознавство стикається з низкою викликів, які потребують уваги. Так, існує ризик втрати документів через війну. На територіях, що постраждали від військових дій, архіви часто зазнають знищення. Отже, необхідно створювати резервні копії та проводити евакуацію унікальних документів. Недостатнє фінансування державних установ, що займаються збереженням документів і часто стикаються з обмеженим бюджетом, ускладнює модернізацію інфраструктури. Також чимало архівів і бібліотек досі працюють за методиками, які не відповідають вимогам цифрової епохи, а використання застарілих технологій значно знижує їх ефективність. Серед недоліків слід відмітити і низьку суспільну обізнаність, що проявляється в тому, що документальна спадщина не завжди сприймається суспільством як важливий ресурс і це суттєво обмежує підтримку ініціатив у цій сфері [8].

У контексті сучасних викликів фондознавство повинно адаптуватися до нових умов, що включають як технологічні інновації, так і зміну суспільних запитів на інформацію. З огляду на це одним з основних напрямів фондознавства є швидкий розвиток цифрових технологій, що створює нові можливості для збереження та популяризації документальної пам'яті суспільства. Цифровізація документів забезпечує збереження та мінімізацію ризиків втрати фізичних носіїв, доступність створення відкритих електронних баз даних, що сприяють більш широкому доступу до історичних матеріалів та об'єднання даних із різних джерел у єдині цифрові платформи.

Фондознавство, як глобальна наукова дисципліна, потребує уніфікованих підходів до класифікації, опису та збереження фондів. Розробка стандартів, таких як ISAD(G) для архівного опису, сприяє покращенню співпраці між архівними установами різних країн. Сучасні алгоритми машинного навчання дозволяють автоматизувати процеси аналізу, класифікації та індексації великих обсягів документів. Зокрема, технології розпізнавання тексту на зображеннях архівних документів сприяють пришвидшенню роботи з історичними матеріалами. При цьому вкрай важливим є створення ефективної нормативно-

правової бази, яка регламентуватиме діяльність у сфері збереження документальних фондів. Особливу увагу слід приділити захисту інтелектуальної власності, архівних стандартів і доступу до інформації [2].

Одним із ключових чинників успішного розвитку фондознавства є підготовка кваліфікованих кадрів. Університетські програми повинні інтегрувати сучасні методики роботи з документами та технологічні інструменти, забезпечуючи випускників необхідними компетенціями для роботи в цифровому середовищі. Розробка спеціалізованих освітніх програм у закладах вищої освіти та організація курсів підвищення кваліфікації для працівників архівів сприятиме формуванню професійного середовища, готового до викликів цифрової епохи.

З урахуванням сучасних викликів та перспектив розвитку, пропонуються наступні рекомендації для вдосконалення фондознавства як науки та практичної діяльності у таких сферах як, по-перше, інтеграція наукового та практичного знання. Фондознавство повинно тісніше взаємодіяти з іншими галузями знань, такими як історія, соціологія, інформаційні технології та юридичні науки. Це дозволить створити інтегровані методики для збереження і використання документальних ресурсів. По-друге, необхідно активізувати джерела фінансування даної наукової галузі, зокрема, збільшити державне та приватне фінансування для створення та модернізації цифрових архівів. Особливу увагу при цьому слід приділити розробці платформ, які забезпечують одночасно безпеку даних та зручність доступу для користувачів. По-третє, у межах національної архівної політики доцільно створювати централізовані цифрові репозитарії, які об'єднують документи різних типів – від архівних і бібліотечних до музейних колекцій. Це дозволить полегшити доступ до інформації та запобігти дублюванню зусиль. По-четверте, українське фондознавство має активно брати участь у міжнародних ініціативах, таких як спільні програми цифровізації документів, розробка міжнародних стандартів опису фондів і обмін досвідом із зарубіжними колегами. Суспільна підтримка є важливим фактором для збереження документальної пам'яті. Організація громадських заходів, виставок, освітніх проєктів і популяризація документальної спадщини допоможуть підвищити обізнаність населення про значення фондів.

Успішний розвиток фондознавства неможливий без активної підтримки держави. Так, зокрема, держава має створювати стимули для інвестицій у збереження документальних ресурсів, перш за все через податкові пільги для меценатів. Держава повинна бути гарантом фінансування ключових архівних програм, особливо в тих регіонах, які постраждали від військових конфліктів чи природних катастроф, а також впроваджувати в дію програми збереження культурної спадщини, які орієнтовані на довготривалу перспективу.

Швидкий розвиток цифрових технологій створює нові можливості для збереження та популяризації документальної пам'яті. Цифровізація документів забезпечує збереження та мінімізує ризики втрати фізичних носіїв. Доступність реалізується за рахунок створення відкритих електронних баз даних, що сприяють більш широкому доступу до історичних матеріалів. Інтеграція забезпечує об'єднання даних із різних джерел у єдині цифрові платформи [7].

У контексті інформаційних війн і спроб переписати історію, документальні джерела відіграють вирішальну роль як доказова база, що дозволяє об'єктивно оцінювати події. Архіви зберігають документи, які є незаперечними свідченнями історичних фактів. Документальні фонди, що відображають культурні традиції, мовні особливості та мистецькі здобутки, сприяють формуванню спільної ідентичності. Через доступ до таких матеріалів громадяни зміцнюють своє відчуття належності до єдиного національного простору. Фондознавство забезпечує освітні установи джерелами, які можуть бути використані для виховання молодого покоління у дусі патріотизму та пошани до культурної спадщини. Навчальні заклади активно використовують архівні документи для поглибленого вивчення історії, літератури, права тощо.

Висновки. Фондознавство як наука перебуває на порозі значних змін, обумовлених цифровізацією, інтернаціоналізацією та інноваційними технологіями. Перспективні напрями досліджень, такі як інтеграція штучного інтелекту, екологічність, доступність та захист інтелектуальної власності, сприятимуть розвитку не лише фондознавства, а й усього інформаційного суспільства. Наукові дослідження в цій галузі потребують міждисциплінарного підходу та міжнародної співпраці, що забезпечить ефективне управління інформаційними ресурсами в майбутньому.

Фондознавство є невід'ємною складовою стратегії збереження національної спадщини, оскільки його розвиток не тільки сприяє укріпленню історичної пам'яті та формуванню національної свідомості, але й забезпечує суспільство інструментами для стійкого розвитку в інформаційній добі, що забезпечується за рахунок подолання існуючих викликів та реалізації нових можливостей за допомогою синергії держави, наукової спільноти та громадянського суспільства.

Фондознавство виступає фундаментом для збереження документальної пам'яті суспільства. Його подальший розвиток залежить від впровадження інновацій, підвищення рівня міжнародної співпраці та посилення ролі держави у фінансуванні архівних програм. Збереження документальних фондів є не лише

науковим завданням, але й моральним обов'язком перед майбутніми поколіннями. Документальна спадщина, належно систематизована та доступна, є потужним інструментом формування колективної ідентичності, що зміцнює суспільство, об'єднує його довкола спільних цінностей та історичної пам'яті.

Список використаної літератури

1. Бондаренко І. О. Зберігання бібліотечних фондів України в умовах інформатизації: дис... канд. пед. наук за спец. 07.00.08 – Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2006.
2. Долбенко Т. О., Горбань Ю. І. Документні ресурси бібліотек: навч. посіб. Київ : Вид-во Ліра-К, 2016. 348 с.
3. Дерзжко І. Цифрові бібліотеки Польщі, побудовані на платформі dLIBRA. Наук. зап. Львів. нац. наукової б-ки України ім. В. Стефаника, 2009. № 1. С. 507–521. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lnnbyivs_2009_1_31.
4. Ковальчук Г. «Швейцарський музей паперу, шрифту і друкарства в Базелі». *Вісник Книжж. Палати*. 2010. № 7. С. 49 – 50.
5. Колесникова Т. О. Етапи інформатизації бібліотек вищої школи України і США: порівняльна характеристика. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2010. Вип. 4. С. 59–66.
6. Концепція національної інформаційної політики: Постанова Кабінету Міністрів України *Уряд. Кур'єр*. 2002. 7 серп. С. 12-13.
7. Мацибора Н. Г. Зберігання бібліотечного фонду: традиційні і новітні підходи. *Наук пр. Держ. наук. пед. б-ки ім. В.О. Сухомлинського*. Київ, 2012. Вип. 3 : Науково-методичні та організаційні засади інформаційно-аналітичного забезпечення педагогічної науки, освіти і практики України: стан і перспективи. С. 223-244.
8. Соляник А. А. Система документопостачання бібліотечних фондів: закономірності розвитку: Монографія. Харків : ХДАК, 2015. 250 с.

References

1. Bondarenko I.O. Preservation of library funds of Ukraine in the conditions of informatization. Manuscript. Dissertation for obtaining the scientific degree of Candidate of Pedagogical Sciences in the specialty 07.00.08 bibliography, library science, bibliography. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2006.
2. Dolbenko T. O., Gorban Yu. I. Document resources of libraries: teaching. help. Kyiv : Lira-K Publishing House, 2016. 348 p.
3. Derzhko I. Digital libraries of Poland built on the dLIBRA platform. *Notes of the Lviv National Scientific Library of Ukraine named after IN. Stefanika*. 2009. No. 1. P. 507–521. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lnnbyivs_2009_1_31
4. Kovalchuk G. «Swiss Museum of Paper, Type and Printing in Basel». *Bulletin of the Book Chamber*. 2010. No. 7. P. 49-50.
5. Kolesnikova T. AT. Stages of informatization of higher school libraries of Ukraine and the USA: comparative characteristics. *Library science. Documentary science. Informatology*. 2010. Issue 4. S. 59–66.
6. Concept of national information policy: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine Govt. *Courier*. 2002. August 7. S. 12-13.
7. Matsibora N. G. Preservation of the library fund: traditional and new approaches. *Nauk pr. Govt. Sciences Ped. B-ky named after V.O. Sukhomlynskyi*. Kyiv, 2012. Issue 3: Scientific-methodical and organizational principles of information-analytic support of pedagogical science, education and practice of Ukraine: state and prospects. S. 223-244.
8. Solyanyk A.A. System of document supply of library funds: patterns of development: Monograph. Kh.: KhDAK, 2015. 250 p.

UDC 025.17:025.2:164.032

THE ROLE OF FOUNDATION SCIENCE IN PRESERVING THE DOCUMENTARY MEMORY OF SOCIETY

Morgun Alla – Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Department of Philological Disciplines and Social Communications, Mukachevo State University, Mukachevo

Prokopovych Lidiya – candidate of philological sciences, associate professor, head of the department of philological disciplines and social communications, Mukachevo State University

Diana Shterr – PhD in History, Senior Lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo

Chorii Myroslava – senior lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

Malets Oleksandr – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head at the Department of Hospitality, Restaurant, and Museum Management, Mukachevo State University

Documentary memory is the basis for studying historical processes, making management decisions and developing culture. Foundation studies as a scientific and practical discipline guarantees the preservation of documents for future generations. Documentary funds are unique evidence of the historical, social, cultural and scientific development of society, playing the role of the material basis of collective memory. They are an integral part of the national heritage, serve as a basis for scientific research and popularization of cultural values. Archival studies today

face a number of challenges, such as the risk of archival documents being lost due to natural disasters, military operations, or underfunding. At the same time, it is actively developing thanks to digitalization, which opens up new opportunities for saving and distributing information. Digital archives, platforms with open access and the use of artificial intelligence contribute to the preservation of funds and increase their accessibility.

Fundology is of great importance for Ukraine, as documentary funds are a source of objective information about history, a means of protecting true history, and a tool for the formation of national consciousness. The modern development of this science requires active state support, funding, training of highly qualified specialists and integration into the international scientific space. Preservation of documentary heritage is not only a scientific task, but also a moral duty to future generations, because it provides a link between the past, present and future.

Key words: fund studies, library funds, archival funds, museum funds, documents, sources of documentary information.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК 004.9-049.7:069:005.5 (045)

РОЛЬ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В УПРАВЛІННІ МУЗЕЯМИ

Алла Паулик – доктор філософії, старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-0120-4529>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.914>
p_alla79@ukr.net

Діана Штерр – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/000-0003-0423-9396>

Неля Бошота – кандидат економічних наук, доцент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-2239-830X>

Чорій Мирослава – старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-9416-2091>

Розглядають особливості та основні напрями діяльності музеїв. Обґрунтовано необхідність впровадження та роль сучасних технологій у діяльність та процеси управління музейними установами. Акцентовано, що сучасні технології стають тим інструментом який здатен вирішити багато завдань які стосуються популяризації роботи музеїв, формування системи управління музеєм, залучення громадськості до діяльності музейних установ. Широке впровадження та використання інтерактивних та інформаційних технологій здатне піднести діяльність музеїв на новий рівень.

Ключові слова: музей, управління музеєм, інтерактивні технології, інформаційні технології, управління музеєм, оцифрування, інтерактивність.

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток сучасних технологій, доступ до всесвітньої мережі, посилення глобалізаційних процесів спричинили перегляд основних аспектів діяльності музейних установ та внесення змін які будуть відповідати основним тенденціям розвитку науково-технічного прогресу та комунікаційних й інформаційних технологій, зокрема. Проблеми, з якими зіткнулась наша країна за останнє десятиріччя, вплинули на всі сфери життя та на діяльність музеїв, зокрема. Застосування досягнень науки і техніки в музейній справі дають можливість наблизити музеї до відвідувачів. У практичній діяльності музейних установ важливе місце посідають сучасні технології, покликані підвищити ефективність музейної справи та управління нею. Вони виступають інструментом, який дає можливість музеям вийти на новий рівень, задовольнити запити та побажання відвідувачів.

Огляд останніх публікацій. Теоретичний базис для дослідження ролі сучасних технологій в управлінні музейними установами сформуливали вітчизняні вчені. Так, Н. Барановська дослідила особливості експозиційної роботи та її ролі у діяльності музеїв. Серов Ю. та Кузнецова А. вивчали особливості використання інноваційних технологій у діяльності музеїв, здійснили порівняльний аналіз методів просування, технологій та інтерактивності які застосовують у своїй практиці провідні музеї світу. О. Мілашовська та Т. Шитікова досліджували принципи формування ефективного музейного менеджменту й практичні підходи до його формування. В. Банах у своїх дослідженнях теоретично обґрунтувала роль музейних інновацій та інтерактивності і особливості практичного їх застосування в діяльності музею.

Мета статті – розкрити особливості функціонування музейних установ та роль сучасних технологій у процесі управління ними.

Виклад основного матеріалу. Вітчизняне законодавство трактує музей як науково-дослідний та культурно-освітній заклад, створений для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини [1]. Музей – некомерційна постійнодіюча організація на службі суспільства, яка збирає, зберігає, досліджує, інтерпретує та експонує матеріальну та нематеріальну спадщину. Саме таке трактування прийняте на Генеральній асамблеї Міжнародної ради музеїв у 2022 році [2]. Згідно чинного законодавства музейна справа – спеціальний вид наукової та культурно-освітньої діяльності, що включає комплектування, зберігання, охорону та використання музеями культурних цінностей та об'єктів культурної спадщини України, зокрема їх консервацію, реставрацію, музеєфікацію, наукове вивчення, експонування та популяризацію [1]. Кожна музейна установа виконує низку важливих завдань, що потребують особливих підходів до управління різноманітними процесами та широкого застосування новітніх технологій та інновацій. Впровадження у діяльність дає можливість музею не лише наблизитись до відвідувачів, але й підвищити ефективність управлінських процесів. Музейна установа здійснює свою діяльність у таких важливих напрямках:

- експозиційна діяльність – пов'язана з проектуванням експозицій, монтажі та демонтажі, реекспозиціями, веденням документації та інформаційним супроводом експозицій, організацією і проведенням виставкової діяльності [3];

- зберігання – один з основних видів діяльності музею щодо створення матеріальних умов і правових засад, за яких забезпечується збереження музейних предметів та музейних колекцій;

- забезпечення збереженості експонатів (консервація) – комплекс заходів, спрямованих створення спеціальних умов для зберігання елементів музейного фонду захисту від руйнування та впливу навколишнього середовища, збереження їх автентичності за умов найменшого втручання в їх існуючий вигляд;

- реставрація – здійснення комплексу науково обґрунтованих заходів щодо зміцнення фізичного стану та поліпшення зовнішнього вигляду, розкриття найбільш характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів музейних предметів та предметів музейного значення із забезпеченням збереження їх автентичності [1];

- ведення музейного обліку – ведення фондово-облікової документації (зокрема в електронному вигляді), що містить назву предмета (прізвище автора твору), датування, місце створення, дату надходження до музею, матеріал, техніку виготовлення, короткий опис, наукову атрибуцію, стан збереження, облікові позначення та забезпечує можливість їх ідентифікації, правовий статус музейних предметів і музейних колекцій [1].

Окрім робіт, пов'язаних з експонатами та музейним фондом, музейні установи реалізують низку важливих управлінських функцій, а саме: фінансова діяльність, управління персоналом, маркетингова діяльність, планування. Без реалізації даних функцій неможливо говорити про ефективність діяльності музейної установи.

Жоден музей не зможе реалізувати своє основне завдання без використання сучасних технологій. Скільки сучасний музей спрямовує більшість зусиль на залучення нової та збереження існуючої аудиторії, то і більшість сучасних технологій будуть стосуватись саме даного напрямку в діяльності музейної установи. Створення простору (реального чи віртуального), де відвідувачі зможуть вільно та комфортно досліджувати історичні та культурні надбання, є ключовим при ухваленні рішень щодо запровадження досягнень сучасної науки та техніки. Формування дружньої до відвідувачів атмосфери базується на поєднанні відкритості персоналу музею та інтерактивності [4].

Сучасний розвиток музейної справи неможливий без упровадження новітніх технологій, виходу музеїв у віртуальний світ. Сучасні технології дають можливість відвідування музеїв та пам'яткоохоронних закладів усім зацікавленим особам незалежно від місця перебування, отримати детальну інформацію про окремі експонати, зберегти у цифровому вигляді для майбутніх поколінь пам'ятки історії та культури яким загрожує руйнування або знищення.

Особливого поширення набули інтерактивні музеї, онлайн-музеї, віртуальні музеї. Цю загальносвітову тенденцію ще у 1999 році підхопила і Україна, втілюючи у діяльність музеїв сучасні технології та інновації. Першим музеєм, який почав застосовувати сучасні технології, став Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. Яворницького створивши власний веб-сайт [5].

Сайти музеїв, зазвичай, носять ознайомчий та інформативний характер, де можна дізнатись про режим роботи, експозиції, навчальні та наукові заходи, виставки, зустрічі з митцями, благодійні заходи, майстер-класи, освітні програми, вартість відвідування музею та багато іншого.

Слід зауважити, що особливої актуальності запровадження сучасних технологій у музейну справу набули в умовах карантинних обмежень, пов'язаних з пандемією COVID-19 та період воєнного стану. Найбільшого поширення набули мультимедійні технології, тобто спеціальне програмне забезпечення, що об'єднує аудіовізуальну складову з текстом, графікою, звуком, голографічними складовими, доповненою реальністю. Широке застосування 3D технологій дає можливість відвідувачу самостійно керувати своєю екскурсією, змінювати напрям руху, наближати та більш детально розглядати музейні експонати.

Слід зауважити, що підвищити технологічність музею можливо, в першу чергу, за допомогою оцифрування музейних експонатів, що дасть можливість автоматизувати їх облік та наблизити діяльність установи до міжнародних стандартів. Оцифрування є одним із кроків підвищення інтерактивності музейної установи, що забезпечить посилення комунікаційних процесів із відвідувачами [6] та дасть можливість ефективніше реалізувати освітню та наукову функції музею.

Розвиток сучасних інформаційних технологій формує нові підходи та засоби популяризації діяльності музеїв у суспільстві. Зокрема, за допомогою популярних соціальних мереж можна залучити молодь до пізнання культурних та історичних надбань країни та світу, сприяти навчанню та здобуттю освіти, збільшити інтерес до музею. Найбільш поширеними і затребуваними є: віртуальні виставки; SMM; штучний інтелект; спеціальні додатки; доповнена та віртуальна реальність [7].

Застосування сучасних інформаційних технологій та інновацій покликані не лише наблизити музей та відвідувача, але й забезпечити підвищення ефективності управління музеєм. Такі заходи спрямовані на удосконалення методів музейного документування, каталогізації, систем управління колекціями, створення відкритого доступу до культурної спадщини, документування нематеріальної спадщини [8]. Для підвищення ефективності діяльності музейні установи об'єднуються в мережі здійснення співпраці. Така практика є відносно новою для вітчизняних музеїв, проте вона може створити безліч переваг: можливість залучення фінансових ресурсів, обмін досвідом та науковими досягненнями, залучення до діяльності музеїв меценатів, посилення кадрового потенціалу музеїв шляхом підвищення їх фахового рівня [9].

Висновки. Незважаючи на чисельні переваги використання сучасних технологій у діяльності та управління музеями, слід виділити проблеми, які потребують більш детального вивчення та вирішення в майбутньому. Так зокрема, впровадження сучасних технологічних рішень потребує значних фінансових вкладень, що спричиняє зміни у фінансових рішеннях, роботі з органами влади, меценатами та спонсорами. Формуються нові вимоги до персоналу музейних установ, що зумовлює їх отримувати нові знання, підвищувати фаховий рівень. Проте використанні сучасних технологій у діяльності музеїв створюють нові можливості для пізнання історичного та культурного минулого нашої країни та світу.

Список використаної літератури:

1. Закон України «Про музеї та музейну справу». № 249/95-ВР від 29 черв., 1995 р.
2. Белаш К. Міжнародна рада музеїв ICOM затвердила нове визначення музею. *LB*. 2022. 25 серп. [Електронний ресурс]. Текст. дані. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2022/08/25/527373_mizhnarodna_rada_muzeiv_icom.-html.
3. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музею. *Historical and cultural studies*. 2015. Vol. 2, Num. 1. С. 13-17. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2015_2_1_6.
4. Мілашовська О. І., Шитікова Т. В. Ефективний музейний менеджмент: ключові принципи та практичні підходи. *Міжнар. наук. журн. «ОСВІТА І НАУКА»*, 2023. Вип. 2 (35). С. 80-83.
5. Назарук Л. В. Інноваційні технології у роботі музейних закладів: історія та сучасні напрямки. *Історіосфера: матеріали XVI наук. конф. викладачів, здобувачів вищ. освіти та молодих учених Південноукраїнського нац. пед. ун-ту ім. К. Д. Ушинського*, [2-3 квіт., 2021 р.] / Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського, Рада молодих учених та спеціалістів; [редкол.: Ю. А. Добролюбська (відп. ред.) та ін.]. Одеса : [ПНПУ ім. К. Д. Ушинського], 2021. С. 14-18.
6. Банах В. М. Музейні інновації та інтерактивність у теорії та практиці музейної справи. *Historical and cultural studies*. 2016. Vol. 3. Num. 1. С. 1-5. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2016_3_1_3.
7. Белікова М. В. Запровадження інноваційних технологій в музеях України. *Наук. праці іст. ф-ту Запорізь. нац. ун-ту*, 2015. Вип. 43. С. 326-330. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2015_43_66.
8. Серов Ю., Кузнецова А. Використання інноваційних технологій у розвитку музеїв https://www.researchgate.net/publication/380724529_Vikoristanna_innovacijnih_tehnologij_u_rozvitku_muzeiv
9. Мінченко Л. Музейний адміністративний менеджмент https://www.researchgate.net/publication/334250379_Muzejnij_administrativnij_menedzment.

References

1. Zakon Ukrainy «Pro muzei ta muzeinu spravu» # 249/95-VR vid 29 chervnia 1995 roku

2. Belash K. Mizhnarodna rada muzeiv ICOM zatverdyla nove vyznachennia muzeiu. *LB*. 2022. 25 serp. [Elektronnyi resurs]. Tekst. dani. Rezhym dostupu: https://lb.ua/culture/2022/08/25/527373_mizhnarodna_rada_muzeiv_icom.-html
3. Baranovska N. Ekspozytsiina robota u diialnosti muzeiu. *Historical and cultural studies*. 2015. Vol. 2, Num. 1. S. 13-17. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2015_2_1_6.
4. Milashovska O. I., Shytikova T.V. Efektyvnyi muzeinyi menedzhment: *kliuchovi pryntsypy ta praktychni pidkhody Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «OSVITA I NAUKA»*. Vyp. 2 (35), 2023. S. 80-83.
5. Nazaruk L. V. Innovatsiini tekhnolohii u roboti muzeinykh zakladiv: istoriia ta suchasni napriamky. *Istoriiosfera: materialy Shistnadtsiatoi nauk. konf. vykladachiv, zdobuvachiv vyshch. osvity ta molodykh uchenykh Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho*, [2-3 kvit. 2021 r.] / Pivdennoukr. nats. ped. un-t im. K. D. Ushynskoho, Rada molodykh uchenykh ta spetsialistiv; [redkol.: Yu. A. Dobroliubska (vidp. red.) ta in.]. Odesa : [PNPU im. K. D. Ushynskoho], 2021. S. 14-18.
6. Banakh V. M. Muzeini innovatsii ta interaktyvnist u teorii ta praktytsi muzeinoi spravy. *Historical and cultural studies*. 2016. Vol. 3, Num. 1. S. 1-5. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2016_3_1_3.
7. Bielikova M. V. Zaprovadzhennia innovatsiinykh tekhnolohii v muzeiakh Ukrainy. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*. 2015. Vyp. 43. S. 326-330. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2015_43_66.
8. Sierov Yu., Kuznietsova A. Vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii u rozvytku muzeiv https://www.researchgate.net/publication/380724529_Vikoristanna_innovacijnih_tehnologij_u_rozvitku_muzeiv
9. Minenko L. Muzeinyi administratyvnyi menedzhment https://www.researchgate.net/publication/334250379_Muzeijnij_administrativnij_menedzhment.

UDC 004.9-049.7:069:005.5 (045)

THE ROLE OF MODERN TECHNOLOGIES IN MUSEUM ANAGEMENT

Paulyk Alla – Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo
Shterr Diana – PhD in History, Senior Lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo
Boshota Nelya – PhD in Economics, Associate Professor at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo
Chorii Myroslava - senior lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Affairs, Mukachevo State University, Mukachevo
<https://orcid.org/0000-0001-9416-2091>

Museums play an important role not only in preserving the cultural and historical heritage of the Ukrainian people. The issue of improving the efficiency of museums' operations and management is becoming increasingly important. Modern technologies are becoming a tool that can solve many problems related to the popularisation of museums, the formation of a museum management system, and the involvement of the public in the activities of museum institutions. The widespread introduction and use of interactive and information technologies will bring museums to a new level. The rapid development of modern technologies, access to the World Wide Web, and the intensification of globalisation processes have led to a review of the main aspects of museums' activities and changes that will meet the main trends in the development of scientific and technological progress and communication and information technologies, in particular. The problems faced by our country over the past decade have affected all spheres of life and the activities of museums in particular. The use of science and technology in museums makes it possible to bring museums closer to visitors. Modern technologies play an important role in the practical activities of museum institutions, as they are designed to increase the efficiency of museum work and its management. Modern technologies are a tool that allows museums to reach a new level, to meet the needs and wishes of visitors. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the functioning of museum institutions and the role of modern technologies in their management. No museum can fulfil its main task without the use of modern technologies. To the extent that a modern museum directs most of its efforts towards attracting a new audience and retaining the existing one, most modern technologies will be related to this particular area of the museum's activities. Despite the numerous advantages of using modern technologies in the operation and management of museums, there are problems that need to be studied and addressed in more detail in the future. In particular, the introduction of modern technological solutions requires significant financial investments, which leads to changes in financial decisions, in working with the authorities, patrons and sponsors. New requirements are being set for the staff of museum institutions, which makes them acquire new knowledge and improve their professional level. However, the use of modern technologies in the activities of museums creates new opportunities for learning about the historical and cultural past of our country and the world.

Key words: museum, museum management, interactive technologies, information technologies, museum management, digitisation, interactivity.

Надійшла до редакції 29.11.2024 р.

УДК 069.1:069.536-027.31(045)

МУЗЕЇ ЯК МАЙДАНЧИКИ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕНЬ : НОВІ ПІДХОДИ

ДО ЕКСПОНУВАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Діана Штерр – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.916>
<https://orcid.org/000-0003-0423-9396>

Шитікова Т. – доктор філософії, асистент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи Мукачівський державний університет, Мукачево
shedko.tatyana@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5021-9807>

Палинчак-Кутузова В. – старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-5330-484x>

Роглев Й. – кандидат технічних наук, старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0009-0007-2435-0047>

Розглядаються сучасні підходи до трансформації музеїв у багатофункціональні майданчики для наукових досліджень, освітньої діяльності та культурної інтеграції. Окреслено роль музеїв у міждисциплінарних дослідженнях, зокрема у сферах археології, біології та історії, а також їхню участь у створенні інноваційних освітніх програм. Особливу увагу приділено використанню цифрових технологій, серед яких оцифрування колекцій, віртуальна та доповнена реальність, що розширюють можливості експонування й дослідження. Проаналізовано соціальну роль музеїв як платформ для культурного діалогу та інтеграції локальних громад. У контексті України виокремлено актуальні виклики, включаючи недостатню цифровізацію, обмежене фінансування та необхідність розширення міжнародної співпраці. Надано рекомендації щодо модернізації української музейної справи з акцентом на інноваціях та інтеграції у світовий науковий простір.

Ключові слова: музеї, наукові дослідження, цифровізація, інноваційні підходи, експонування, культурна інтеграція, освітня діяльність, Україна.

Постановка проблеми. Музеї завжди були важливими центрами культурної пам'яті, зберігання та презентації історичних артефактів. Динамічні зміни у сучасному суспільстві, розвиток інформаційних технологій, нові підходи до освіти та культурної взаємодії постали нові виклики перед музеями. Щоб реалізувати місію нового, сучасного закладу, музеї впроваджують новітні маркетингові стратегії, інноваційні технології і практики роботи, трансформуючи при цьому зміст і форми діяльності [1; 41-49].

Однак більшість музеїв усе ще функціонує за традиційними моделями, не використовуючи повною мірою свій потенціал як майданчиків для досліджень, освітніх програм і культурної інтеграції. Проблема є недостатня інтеграція новітніх технологій, обмежене фінансування та недооцінка значення музеїв у науково-дослідницькій діяльності та суспільному розвитку.

Актуальність проблеми зумовлена потребою у переосмисленні ролі музеїв в умовах сучасного світу, де вони можуть і мають виступати не лише як сховища артефактів, але і як активні платформи для науки, освіти та соціального діалогу.

Огляд останніх публікацій. Протягом останніх десяти років триває пошук оптимальних моделей інтеграції музеїв в освіту і науку, визначення місця і ролі музейних закладів у системі сучасних знань і наукових досліджень. Тема музеїв, як майданчиків для досліджень, вивчається українськими і зарубіжними науковцями. У працях В. Крамар [2], Р. Маньковської [3], К. Смаглай [5], А. Хеленюк [6] досліджено особливості організації сучасної музейної комунікації на основі взаємодії з освітніми інституціями [7].

Трансформація музеїв у багатофункціональні майданчики активно вивчається як в Україні, так і за кордоном. Працівники музеїв є одними з ключових ініціаторів змін, адже вони безпосередньо залучені до процесів управління, формування експозицій, збереження колекцій і взаємодії з аудиторією. Вже декілька десятиліть працівники музеїв вивчають питання трансформації традиційних музеїв в інноваційні простори для навчання, досліджень, культурної і освітньої взаємодії.

Метою статті є дослідження сучасних підходів до трансформації музеїв у багатофункціональні майданчики для наукових досліджень, освітньої діяльності та культурної інтеграції.

Вона відрізняється від уже відомих досліджень тим, що акцентує увагу не лише на традиційній функції музеїв як зберігачів культурної спадщини, але й на їхній потенційній ролі як інноваційних центрів науки та освіти.

Стаття доповнює існуючі підходи шляхом аналізу новітніх технологій, таких як цифровізація, доповнена та віртуальна реальність, які відкривають нові можливості для створення інтерактивних експозицій та підвищення залученості аудиторії. Зокрема, розглядаються моделі партнерства музеїв із науковими та освітніми інституціями, що дозволяє ефективніше використовувати музейні ресурси для інноваційної діяльності.

Висвітлено нові факти про вплив сучасних методів експонування на формування освітнього середовища, здатного залучати різноманітні аудиторії та сприяти культурному діалогу. Це дозволяє побачити музеї не лише як місця збереження спадщини, але й як динамічні інституції, що формують майбутнє.

Основні положення дослідження. Музеї в сучасному світі виходять за межі своїх традиційних функцій збереження та демонстрації культурної спадщини. Сьогодні вони перетворюються на багатофункціональні майданчики, що об'єднують наукову, освітню та культурну діяльність. Основні положення цього дослідження полягають у наступному:

1. Музеї мають значний потенціал для розвитку міждисциплінарних досліджень, особливо у партнерстві з науковими та освітніми установами. Ця співпраця дозволяє поєднувати зусилля різних галузей знань для створення унікальних проєктів, що виходять за рамки традиційної музейної діяльності. Крім того, музеї, як місця зосередження унікальних знань і ресурсів, можуть стати платформами для проведення навчальних програм, стажувань та практичних занять для здобувачів вищої освіти. Така синергія сприяє поглибленню освітнього процесу, надаючи молоді можливість працювати з автентичними артефактами та залучатися до реальних наукових досліджень.

Важливим аспектом є і роль музеїв як майданчиків для популяризації науки. Інтерактивні експозиції та публічні лекції, організовані у співпраці з науковими інституціями, допомагають донести складні наукові ідеї до широкої аудиторії. Така діяльність стимулює громадський інтерес до науки та культури, створює умови для розвитку культурного діалогу й формування громадянської свідомості. Таким чином, сучасне поняття інтерактивності в музейному просторі є результатом послідовної експериментальної діяльності з впровадження засобів, що мали на меті підвищення інтересу та активності відвідувачів до пізнання науки і технологій. Інтерактивні методи технологічно збагатили форми роботи сучасних музеїв, а їх всесвітнє поширення та популярність є свідченням актуальності, відповідності викликам часу [4; 33].

Інакше кажучи, музеї можуть виконувати роль мостів між різними галузями знань, сприяючи генерації нових ідей і відкриттів, а також забезпечуючи їх популяризацію серед суспільства. Вони не лише зберігають історичну та культурну спадщину, але й стають активними учасниками процесу створення нового знання.

2. Цифровізація музейних колекцій є одним із найважливіших трендів сучасності. Вона забезпечує збереження унікальних артефактів, створюючи їхні точні цифрові копії, і розширює доступ до експонатів для аудиторій по всьому світу. Онлайн-каталоги, інтерактивні бази даних і віртуальні виставки дозволяють вивчати музейні експонати незалежно від географічного розташування. Це особливо актуально для освітніх установ, науковців і людей з обмеженими можливостями, які можуть взаємодіяти з культурними надбаннями, не виходячи з дому.

Цифровізація також робить музейні ресурси важливим інструментом для наукових досліджень, оскільки дозволяє швидко аналізувати великі обсяги інформації. Це дає можливість музеям виходити за рамки звичних форматів, перетворюючи їх на центри науки, освіти та інновацій, здатні реагувати на виклики сучасного світу.

3. Інноваційні методи експонування сприяють залученню нових аудиторій, підвищують їхню інтерактивність та освітній вплив, що є важливим фактором у сучасному музеєзнавстві. Традиційні музейні експозиції, що базуються на статичних артефактах, зазвичай не можуть зацікавити широкі верстви населення, особливо молодь. Однак інтеграція новітніх технологій і змінена концепція експонування здатні змінити підхід до презентації культурної спадщини, перетворюючи музеї на активні освітні та наукові майданчики. Інтерактивні і технологічно оснащені експозиції значно також підвищують освітній вплив музеїв. Вони дозволяють не лише передавати знання, але й забезпечують більш глибоке занурення в тему, стимулюють інтерес до досліджень і відкриттів, а також можуть бути ефективним інструментом для навчальних програм у співпраці з освітніми установами.

4. Інтеграція музеїв у глобальний науковий простір забезпечує можливості для обміну знаннями, досвідом та ресурсами, що відкриває нові перспективи для розвитку музейної справи,

наукових досліджень і культурної інтеграції. У сучасному світі музеї більше не є лише зберігачами культурних та історичних артефактів; вони стають активними учасниками глобальних наукових і культурних процесів, що дозволяє значно розширити їхні функції та можливості.

Інтеграція музеїв у глобальний науковий простір є важливим фактором для їхнього розвитку. Це дозволяє музеям брати участь у міжнародних дослідницьких проєктах, розширювати свої колекції, використовувати новітні технології, а також сприяти культурному діалогу між країнами та народами. Така взаємодія не лише збагачує музейну практику, але й допомагає створювати універсальні культурні та наукові простори, що сприяють розвитку глобального розуміння культурної спадщини.

Отримані результати та їх обґрунтування. Партнерство музеїв з університетами та дослідницькими центрами відкриває значні можливості для розвитку музейної діяльності, зокрема в контексті залучення нових джерел фінансування та створення міждисциплінарних дослідницьких програм. Таке співробітництво стає важливим фактором для підвищення наукового статусу музеїв, розширення їхніх функцій і покращення якості їхніх досліджень. Дослідження виявило, що партнерство з університетами та дослідницькими центрами дозволяє музеям залучати нові джерела фінансування і створювати міждисциплінарні дослідницькі програми.

У Таблиці 1 подано аналіз партнерства музеїв із провідними університетами України та науково-дослідницькими центрами, а також те, як це партнерство дозволяє музеям залучати нові джерела фінансування і створювати міждисциплінарні дослідницькі програми.

Таблиця 1. Партнерство музеїв з провідними університетами України та науково-дослідницькими центрами

Університет / Науково-дослідний центр	Тип партнерства	Нові джерела фінансування	Міждисциплінарні дослідницькі програми
Київський національний університет імені Тараса Шевченка	Спільні наукові проєкти, освітні програми, конференції	Доступ до грантів, підтримка державних і міжнародних фондів для наукових проєктів	Спільні дослідження в галузях історії, археології, мистецтвознавства та культурної спадщини
Національна академія наук України (НАНУ)	Спільні дослідження та культурні програми	Можливості для отримання державних та міжнародних дослідницьких грантів	Міждисциплінарні програми в археології, історії, реставрації, антропології
Львівський національний університет імені Івана Франка	Партнерство в галузі історії та культурної спадщини	Фінансування на спільні культурні проєкти, гранти на дослідження стародавніх культур	Програми по вивченню археології, історії мистецтв, музеєзнавства та культурної спадщини
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова	Спільні освітні програми, наукові конференції	Залучення коштів для спільних наукових досліджень, гранти на археологічні експедиції	Міждисциплінарні дослідження у галузі археології, історії, географії, культурної спадщини
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна	Спільні науково-дослідні проєкти, музеєзнавчі програми	Залучення фінансування від державних установ, міжнародних організацій	Програми з музеєзнавства, археології, антропології, культурології та історії
Науково-дослідний інститут археології та етнології НАНУ	Спільні дослідження з музеями, культурними установами	Гранти на археологічні дослідження, збереження культурної спадщини	Міждисциплінарні програми з археології, етнології, реставрації та культурної спадщини
Національний центр «Музей Івана Гончара»	Співпраця з університетами для розробки нових освітніх програм	Спільне фінансування культурних та освітніх проєктів із науковими установами	Міждисциплінарні дослідження в галузі народного мистецтва, культурної спадщини, етнології
Інститут археології НАН України	Спільні археологічні розкопки та дослідження	Залучення фінансування для проведення наукових експедицій і реставраційних проєктів	Дослідження в галузі археології, історії, реставрації, стародавніх цивілізацій

Спільні програми з університетами та науковими установами дозволяють музеям організовувати міждисциплінарні дослідження, поєднуючи різні науки, такі як археологія, історія, мистецтвознавство, антропологія та реставрація. Це допомагає створювати більш комплексне

розуміння культурної спадщини. Партнерство з науковими установами дозволяє музеям підвищити свій науковий статус, брати участь у міжнародних проєктах та дослідженнях, а також сприяє розвитку інноваційних підходів у збереженні і представленні культурних цінностей.

Унікальною особливістю сучасних музейних просторів є їхня здатність створювати партнерську взаємодію з аудиторією. Дослідження показують, що через групову взаємодію, розмови, жести, емоції та спостереження до процесу навчання неодмінно долучаються практично всі відвідувачі [4]. Музеї, які активно впроваджують нові технології, мають вищий рівень відвідуваності та більш позитивний вплив на освітнє середовище. Закономірністю є те, що такі музеї легше інтегруються у глобальний науковий простір. Дослідження показали, що використання новітніх технологій і методів експонування робить музеї більш привабливими та ефективними в контексті їхньої освітньої й наукової діяльності. Виявлено, що інтерактивність сприяє залученню нових аудиторій, зокрема молоді. Нові технології значно покращили доступність музеїв для широкої аудиторії, включаючи людей з обмеженими можливостями. Завдяки інтерфейсам, розробленим із урахуванням потреб людей з вадами слуху, зору або рухливості, такі технології дають можливість кожному відвідувачу скористатися музейними ресурсами. Наприклад, віртуальні екскурсії, субтитри для слухачів із порушеннями слуху, звукові описи для осіб з обмеженими можливостями зору дозволяють значно розширити аудиторію музею. Наприклад, Національний музей історії України пропонує віртуальні тури, які дають змогу відвідувачам познайомитися з експонатами онлайн, для осіб із порушеннями слуху та зору в музеї надано субтитри на відеоекспонатах та спеціальні аудіогіди для людей з обмеженими можливостями зору.

Музей історії Києва має віртуальні тури, які дозволяють відвідати експозиції дистанційно. Для осіб з порушеннями слуху використовуються субтитри на відеоматеріалах та аудіогіди з голосовими описами для тих, хто має проблеми із зором. Львівський національний музей пропонує віртуальні тури по своїх виставках, зокрема по експозиціях, присвячених історії та мистецтву. Для людей із порушеннями слуху та зору доступні субтитри на відео і звукові описи.

Цифрові технології дозволяють значно покращити освітній процес, адже завдяки віртуальним експозиціям, мультимедійним презентаціям, інтерактивним панелям і застосункам для смартфонів музей може пропонувати гнучкі освітні програми для різних груп відвідувачів. Це дозволяє створити навчальний контент, який адаптований до віку, інтересів і рівня знань кожного. Зокрема, Національний художній музей України пропонує різноманітні програми для дітей, студентів, дорослих та людей з обмеженими можливостями. Для дітей проводяться арт-терапевтичні заняття, для студентів – тематичні лекції з історії мистецтва, для дорослих – курси, майстер-класи та лекції з художньої культури. Програми адаптовані під різні рівні підготовки та включають інтерактивні елементи, що дозволяють відвідувачам більш глибоко розуміти і відчувати мистецтво.

Львівський національний музей має програми для дітей, студентів, педагогів і туристів. Для школярів організовуються тематичні екскурсії, майстер-класи з народного мистецтва та живопису. Студентам пропонуються програми, що стосуються історії мистецтва та етнографії. Для дорослих – курси з вивчення української культури та мистецтва. Програми адаптовані для різних рівнів та інтересів відвідувачів і можуть бути змінені в залежності від потреб конкретних груп.

Національний музей «Меморіал жертв Голокосту» розробляє освітні програми, що включають лекції, кінопокази та обговорення для студентів та школярів на теми історії Другої світової війни та Голокосту. Для дорослих – інтерпретаційні та наукові лекції, а також панельні дискусії. Освітні програми можуть бути адаптовані залежно від інтересів учасників, з акцентом на певні історичні аспекти або інтерактивні елементи.

Ці музеї використовують гнучкий підхід до організації освітніх програм, що дозволяє їм забезпечувати індивідуальний підхід до різних груп відвідувачів, враховуючи їхні вікові категорії, інтереси та рівень підготовки.

Використання новітніх технологій у музеях дійсно робить їх більш привабливими та ефективними як в освітньому, так і в науковому контексті. Технології не лише підвищують взаємодію з відвідувачами, але й дозволяють музеям розвиватися як інноваційні платформи для науки і освіти, забезпечуючи доступність та інклюзивність, залучаючи молодіжну аудиторію, покращуючи збереження культурної спадщини і сприяючи міжнародному співробітництву.

Дослідження підтвердило важливість трансформації музеїв у багатофункціональні майданчики. Використання інноваційних технологій, розширення партнерств і інтеграція в глобальний науковий простір дозволяють музеям відповідати викликам сучасності й відігравати важливу роль у формуванні майбутнього науки, освіти та культури.

Список використаної літератури

1. Гаврилюк С. В., Надольська В. В. Трансформація музейного світу у XXI ст.: міжнародний та

український досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2022. Вип. 57. Т. 1. С. 41–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-5>.

2. Крамар В. Внесок П. П. Чубинського у становлення «музейної педагогіки» і розвиток етнічної культури. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2015. Вип. 1. С. 73–78. DOI: <https://doi.org/10.32405/2413-4139>.

3. Маньковська Р. Музеї України у суспільно-історичних викликах XX – початку XXI століть. *Український історичний журн.* 2017. № 3. С. 202–205.

4. Сліпучіна І. А., Савченко Я. В., Караманов О. В. Інтерактивні музеї науки як освітні середовища. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2023. № 1 (88). С. 33. DOI: [https://doi.org/10.32405/2309-3935-2023-1\(88\)-28-37](https://doi.org/10.32405/2309-3935-2023-1(88)-28-37).

5. Смаглій К. В. Європейський досвід музейної сфери. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua>.

6. Хеленюк А. Внесок зарубіжних українців у формування художнього фонду музею історії Національного університету «Острозька академія» та популяризацію творчості митців діаспори. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія: Історичні науки*. 2015. Вип. 23. С. 214–219.

7. Філіпчук Н. О. Український і зарубіжний досвід діяльності музейних інституцій: культуротворчі і націєзберігаючі засади. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2018. № 5 (86). С. 224–225. DOI: <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2018-86-5-224-225>.

References

1. Havryliuk S. V., Nadolska V. V. Transformatsiia muzeinoho svitu u KhKhI st.: mizhnarodnyi ta ukrainskyi dosvid. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. 2022. Vyp. 57. T. 1. S. 41–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-5>.

2. Kramar V. Vnesok P. P. Chubynskoho u stanovlennia «muzeinoi pedahohiky» i rozvytok etnichnoi kultury. Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy. 2015. Vyp. 1. S. 73–78. DOI: <https://doi.org/10.32405/2413-4139>.

3. Mankovska R. Muzei Ukrainy u suspilno-istorychnykh vyklykakh XX – pochatku XXI stolit. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. 2017. № 3. S. 202–205.

4. Slipukhina I. A., Savchenko Ya. V., Karamanov O. V. Interaktyvni muzei nauky yak osvritni sere dovys hcha. Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti. 2023. № 1(88). S. 33. DOI: [https://doi.org/10.32405/2309-3935-2023-1\(88\)-28-37](https://doi.org/10.32405/2309-3935-2023-1(88)-28-37).

5. Smahlii K. V. Yevropeiskyi dosvid muzeinoi sfery. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua>.

6. Kheleniuk A. Vnesok zarubizhnykh ukraintsiv u formuvannia khudozhnoho fondu muzeiu istorii Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia» ta populiaryzatsiiu tvorchosti myttsiv diaspory. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seria: Istorychni nauky*. 2015. Vyp. 23. S. 214–219.

7. Filipchuk N. O. Ukrainskyi i zarubizhnyi dosvid diialnosti muzeinykh instytutsii: kulturotvorchy i natsiiezberihaiuchi zasady. Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. 2018. № 5(86). S. 224–225. DOI: <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2018-86-5-224-225>.

MUSEUMS AS PLATFORMS FOR RESEARCH : NEW APPROACHES TO EXHIBITION AND INTERPRETATION

Shterr Diana – PhD in History, Senior Lecturer at the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo

Shytikova T. – Doctor of Philosophy
Mukachevo State University, Mukachevo

Palynchak-Kutuzova Vasylyna – senior teacher
department of hotel, restaurant and museum affairs,
Mukachevo State University, Mukachevo

Rohliev Yosyp – candidate of technical engineering,
sciences, senior lecturer of the department of hotel, restaurant and museum affairs,
Mukachevo State University, Mukachevo

The article examines modern approaches to transforming museums into multifunctional platforms for scientific research, educational activities, and cultural integration. It highlights the role of museums in interdisciplinary studies, particularly in archaeology, biology, and history, as well as their contribution to developing innovative educational programs. Special attention is given to the use of digital technologies, such as collection digitization, virtual and augmented reality, which enhance exhibition and research opportunities. The social role of museums as platforms for cultural dialogue and local community integration is also analyzed. In the Ukrainian context, key challenges are identified, including insufficient digitization, limited funding, and the need to expand international collaboration. The study provides recommendations for modernizing Ukrainian museum practices, emphasizing innovation and integration into the global scientific and cultural landscape.

Key words: museums, scientific research, digitization, innovative approaches, exhibition practices, cultural integration, educational activities, Ukraine.

Надійшла до редакції 24.12.2024 р.

**ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРАКТИЧНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ
027 «МУЗЕЄЗНАВСТВО, ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО» У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Василина Палинчак-Кутузова – старший викладач
кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, м. Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-5330-484x>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.916>

Олійник Вікторія – доцент, к. культурології кафедри
готельно-ресторанної та музейної справи
Мукачівський державний університет, м. Мукачево
<https://orcid.org/0009-0005-3721-8948>

Діана Штерр – канд. іст. наук, старший викладач
кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, м. Мукачево
<https://orcid.org/000-0003-0423-9396>

Моргун Алла – кандидат філологічних наук, доцент
кафедри філологічних дисциплін та соціальних
комунікацій,
Мукачівський державний університет,
<https://orcid.org/0000-0002-4434-4919>

Стаття присвячена розгляду процесу підготовки студентів, які навчаються на спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство» в Мукачівському державному університеті. Подається характеристика освітньої програми, за якою здійснюється навчання за цим напрямом. Теоретична частина статті присвячена розгляду дисциплін, які викладаються для студентів, які здобувають вищу освіту на цій спеціальності. Вказані основні професійні обов'язки фахівця у сфері музеєзнавства та пам'яткознавства, посади, які можуть займати випускники. Здійснено аналіз шляхів та методів навчання студентів для здобуття необхідних знань, умінь та навичок. Окрім того, охарактеризовано й практичну підготовку майбутніх музейників, яка здійснюється на базі Музею прикладного мистецтва Закарпаття МДУ, а також інших музеїв Закарпатської області. Практична складова навчання передбачає самостійну підготовку студентами проєктів, концепцій, тематичних структур, тематико-експозиційних планів, каталогів, описів предметів та експонатів, що дозволить їм краще зрозуміти нюанси музейної роботи, отримати необхідні навички для роботи в музейній та пам'яткоохоронній сферах.

Ключові слова: музеєзнавство, пам'яткознавство, підготовка студентів, Мукачівський державний університет, кафедра готельно-ресторанної та музейної справи, музей

Одним із актуальних завдань сьогодення є підготовка фахівців, здатних вирішувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми в галузі музейної справи, охорони та використання пам'яток. На теперішній момент тільки кілька університетів в Україні випускають спеціалістів цього профілю. Підготовка студентів в інших університетах здійснюється в рамках спеціальностей «історія», «археологія», «етнологія», а не «музеєзнавство, пам'яткознавство», що не дозволяло випускникам отримувати кваліфікації, що пов'язані з музейною та пам'яткознавчою сферою. Розробка професійних кваліфікацій в Національному класифікаторі професій ДК 003:2005 передбачала, що випускники-бакалаври отримували лише професійну кваліфікацію організатор подорожей (екскурсій) (3414), а магістри – науковий співробітник, зберігач фондів, зберігач експонатів, музейний доглядач (2431) [6]. Згідно зі змінами 2010 р. до Національного класифікатора бакалаври-музеєзнавці отримали можливість отримати кваліфікацію екскурсовод, організатор екскурсій (3414), стажист-дослідник (3119), а магістри – молодший науковий співробітник, експерт з комплектування музейного та виставочного фонду, зберігач експонатів, зберігач фондів (2431), екскурсознавець (2481) [7].

Серед університетів, які готують спеціалістів для роботи в музейній та пам'яткознавчій сферах, – Мукачівський державний університет. У 2017 році МДУ отримав ліцензію на підготовку здобувачів зі спеціальності 027 Музеєзнавство, пам'яткознавство за першим (бакалаврським) рівнем освіти (Наказ МОН № 51-л від 17.03.2017р.) в обсязі 30 чоловік (з урахуванням строків навчання) [2]. У 2017 році в університеті було розроблено, затверджено Вченою радою університету (протокол №21 від 27 червня 2017 року) і впроваджено в освітній процес ОПП «Музеєзнавства, пам'яткознавства» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, ступінь «Бакалавр» спеціальності 027 «Музеєзнавства, пам'яткознавства» (наказ №109-Од від 27 червня 2017 року). Освітня програма «Музеєзнавства, пам'яткознавства» розроблена у відповідності до вимог Стандарту вищої освіти для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, ступінь

«Бакалавр» галузь знань 02 «Культура та мистецтво», спеціальність 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство» (наказ Міністерства освіти і науки України від 24.04.2019 р. № 566) [1]. З 2020 р. на базі факультету менеджменту та індустрії гостинності Мукачівського державного університету діє кафедра готельно-ресторанної та музейної справи. Вона є випусковою з підготовки фахівців за освітніми ступенями бакалавр і магістр зі спеціальності 241 «Готельно-ресторанна справа», і бакалавр зі спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство» [3].

Підготовка спеціалістів у музейній та пам'яткоохоронній сферах вимагає оволодіння знаннями з географії та історичних аспектів виникнення і розвитку музеїв; методів інтерпретації та популяризації культурної спадщини; характеристик, властивостей і функцій пам'яток; принципів і концепцій використання історико-культурних і природних об'єктів у сучасному світі. Також вона включає методики науково-дослідної, експертної, інноваційної та екскурсійної діяльності; технології оцінювання, експертизи й збереження культурно-історичних фондів; методи створення музейних експозицій; підходи до музейної педагогіки, екскурсійної та освітньої діяльності; а також інструменти музейного менеджменту, управління історико-культурною спадщиною, інформаційні й комунікаційні технології. Викладання дисциплін за спеціальністю ведеться викладачами, які мають великий досвід та знання з історії, джерелознавства, організації музейної діяльності, пам'яткоохоронній сфері, а також музейниками-практиками, які надають практичну та теоретичну допомогу.

Основні професійні обов'язки фахівця у сфері музеєзнавства та пам'яткознавства:

- володіння знаннями про нормативно-правову базу та її актуальні зміни у сфері музеєзнавства і пам'яткознавства;
 - уміння аналізувати та систематизувати історичний матеріал, оцінювати ключові події й явища української історії у світовому контексті;
 - навички роботи в галузі експозиційної, науково-фондової та культурно-просвітницької діяльності;
 - здатність проводити атрибуцію та експертизу об'єктів історико-культурної спадщини;
 - виконання комплексу заходів з охорони пам'яток;
 - проектування розвитку музейно-заповідної мережі та закладів музейного типу;
 - організація взаємодії між музейно-заповідною мережею, об'єктами культурної спадщини та туристичною сферою;
 - ефективна комунікація та співпраця з державними й громадськими організаціями, а також міжнародними музейними й пам'яткоохоронними інституціями.
- Знання, вміння та навички, здобуті під час навчання за спеціальністю 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство» дають змогу випускникам здійснювати професійну діяльність на таких посадах:
- організатор подорожей (екскурсій)
 - оцінювач-експерт;
 - молодший науковий співробітник (архівна справа, музеєзнавство);
 - науковий співробітник (архівна справа, музеєзнавство);
 - експерт з комплектування музейного та виставочного фонду;
 - зберігач експонатів;
 - зберігач фондів;
 - екскурсовод [4].

Студенти, які здобувають освіту за цим напрямом, вивчають обов'язкові дисципліни, а також вибіркові, які дозволять глибше і повніше опанувати обрану спеціальність. Згідно з ОПП навчання здійснюється за такими дисциплінами [8]:

Дисципліна *«Ділове адміністрування в музейній справі»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на другому році підготовки у третьому семестрі та забезпечує здобувачам розуміння основних принципів управління музеєм як бізнесом. Вони навчаються планувати, організовувати, контролювати та координувати всі аспекти музейної діяльності. Знання ділового адміністрування дозволяють ефективно розподіляти ресурси, приймати обґрунтовані рішення, взаємодіяти з партнерами та спонсорами, а також забезпечувати фінансову стабільність музею. Важливим у підготовці фахівців є не так здобуття знань, як розвиток здатності їх використовувати, по-управлінському мислити. Це потребує від викладачів знання складної техніки управління розвитком мислення студентів, здатності створювати проблемні ситуації, стимулювати їх пізнавальну активність.

Для ефективної підготовки майбутніх музейних працівників під час вивчення дисципліни застосовуються методи активного навчання: проблемні лекції із запрошеними лекторами –

практикуючими спеціалістами-музейниками, семінари і тематичні дискусії, контрольні роботи, імітаційні вправи, аналіз ситуацій, виконання ролей, ділові ігри.

Саме завдяки симуляції реальних кейсів в ділових іграх, здобувачі мають можливість спробувати побути культурними дієвцями та менеджерами, пропрацювати різноманітні ситуації та оцінити свої дії в уявних кризових моментах, проаналізувати ефективність застосування своїх hard та soft skills.

Дисципліна *«Музейна екскурсійна діяльність»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на третьому році підготовки у п'ятому семестрі та присвячена розробці та проведенню екскурсій у музеях. Студенти вивчають основи екскурсознавства, термінологію екскурсійної діяльності, види екскурсійних послуг, організацію надання екскурсійних послуг, класифікацію екскурсій, екскурсійний процес та екскурсійний метод, елементи педагогіки, психології та логіки в екскурсійній діяльності, різноманітні методики та техніки проведення екскурсій, навчаються працювати з різними аудиторіями, розробляти екскурсійні маршрути та створювати цікаві та інформативні екскурсійні програми, знайомляться з технологічними етапами створення екскурсії. В ході вивчення дисципліни важливою складовою також є ознайомлення здобувачів з поняттям професійна майстерність екскурсовода, професійними вимогами, складовими професії екскурсовода. Практична складова підготовки передбачає розробку екскурсійного маршруту, тексту екскурсії, проведення віртуальної екскурсії в обраному музеї, підготовки необхідної документації (включно з портфелем екскурсовода) за встановленими зрізками, що значно спростить майбутнім фахівцям роботу в галузі туристичного супроводу та екскурсійного обслуговування. Знання музейної екскурсійної діяльності є необхідними для будь-якого музейного працівника, оскільки екскурсії є одним з основних способів популяризації музейних колекцій та залучення відвідувачів.

Дисципліна *«Інновації в музейній справі»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у шостому семестрі та забезпечує ознайомлення здобувачів із сучасними тенденціями в музейній справі, зокрема використання нових технологій, інтерактивних експозицій, цифрових колекцій та онлайн-платформ. Майбутні фахівці отримують навички розробки інноваційних проєктів, які дозволяють зробити музей більш привабливим для відвідувачів, підвищити рівень залученості аудиторії та сприяти розвитку музейної справи в цілому. Теоретична складова дисципліни передбачає ознайомлення з теоріями інноваційного розвитку, міжнародним законодавством щодо впровадження інновацій в музейній та туристичній галузях, українськими та зарубіжними реаліями державного регулювання інноваційної діяльності. Практична ж складова вивчення дисципліни передбачає зустрічі із запрошеними фахівцями практиками з комунікації, що розвивають напрямом SMM та активно розвивають різноманітні проєкти в соціальних мережах. Також під час вивчення дисципліни здобувачі застосовують здобуті знання для аналізу ефективності взаємодії музеїв в соціальних мережах шляхом порівняння сторінок/блогів/влогів/сайтів музейних та культурних установ, оцінці їх привабливості, комунікації з відвідувачами, популярності, ефективності, а також намагаються здійснити комплексний аналіз маркетингової стратегії та окреслити можливі помилки в ній і запропонувати рішення, яким чином можна покращити комунікацію та залучити більше відвідувачів.

Дисципліна *«Історія колекцій і зібрань пам'яток історії та культури»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на третьому році підготовки у шостому семестрі. Ця дисципліна присвячена вивченню історії формування колекцій, як приватних, так і музейних. Включає в себе вивчення світового та українського досвіду в цій сфері. Здобувачі освіти можуть ознайомитися із методами та принципами формування колекцій, відомими збірками від античного періоду по сьогодні, навчаються відбирати та визначати предмети, які є вартісними для колекціонування та зберігання, отримують необхідні навички для складання каталогів та описів колекцій.

Дисципліна *«Культурний грантрайтинг в музейній справі»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у восьмому семестрі. Цей курс навчає здобувачів складати ефективні грантові заявки для отримання фінансування на музейні проєкти. Здобувачі вивчають основні принципи грантрайтингу, ознайомлюються з вимогами різних грантових програм, вчать формулювати цілі проєкту, описувати очікувані результати та складати бюджет. Уміння писати грантові заявки дозволяє музеям залучати додаткові кошти на розвиток та реалізацію нових проєктів.

Дисципліна *«Джерелознавство в музейній справі»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на третьому році підготовки у шостому семестрі. Вивчення цієї дисципліни дозволить студентам використовувати міждисциплінарний підхід в атрибуції об'єктів

історико-культурної спадщини, досліджувати та інтерпретувати історико-культурну інформацію музейних предметів, об'єктів культурної спадщини, природних пам'яток, формувати план культурно-освітньої роботи та організовувати заходи з популяризації музейних цінностей, об'єктів історико-культурної спадщини, природних пам'яток з врахуванням потреб різних верств населення.

Дисципліна *«Основи археології та антропології»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на першому році підготовки у першому семестрі. Під час вивчення предмету студенти отримують основні знання з археології та антропології, що в подальшому допоможе правильно ідентифіковувати, класифіковувати та розподіляти специфічні предмети з музейних колекцій, а також встановлювати датування історико-археологічних пам'яток.

Дисципліна *«Фондознавство»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на другому році підготовки у другому семестрі. Ця дисципліна спрямована на забезпечення глибоке розуміння студентами особливостей музейних фондів, їх специфіку та класифікацію. У результаті її вивчення здобувачі освіти зможуть здійснювати пошукову роботу з метою з'ясування перспектив виявлення нових, значущих з точки зору обліку, об'єктів культурної спадщини.

Дисципліна *«Наукове комплектування, облік та зберігання музейних фондів»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у сьомому семестрі. Є однією із важливих дисциплін для музейних співробітників, оскільки допомагає отримати знання про одну із основних форм діяльності музею – фондову. Її вивчення дозволить студентам оволодіти інформацією про види музейних фондів, їх розподіл, особливості, умови зберігання та облікування експонатів, шляхи поповнення фондів колекцій. На основі отриманих знань вони зможуть здійснювати експертизу пошкоджених пам'яток для визначення методів реконструкції/реставрації та вчасну передачу експонатів до реставраційного відділу.

Дисципліна *«Експертиза історичних та культурних цінностей»* є обов'язковим компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на другому році підготовки у третьому семестрі. Вивчення цього предмету спрямоване на опанування студентами знань, умінь та навичок, необхідних їм для здійснення експертизи пам'яток, встановленні їх історичної та культурної цінності, походження тощо та особливості їх проведення, законодавче регулювання у цій сфері.

Дисципліна *«Профільні групи музеїв»* є вибіркоким компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на третьому році підготовки у шостому семестрі. Ця дисципліна покликана забезпечити студентам глибоке розуміння різноманіття музейних установ, їх специфіки та особливостей функціонування. Вивчення дисципліни допомагає здобувачам структурувати величезний масив інформації про музеї, класифікувати їх за різними критеріями (профіль, тип, категорія, форма власності тощо). Вивчаючи різні профільні групи музеїв, здобувачі отримують знання про особливості формування фондів, створення експозицій, проведення наукових досліджень в музеях різних профільних груп. Здобувачі набувають навичок аналізувати діяльність конкретних музеїв, визначати їх профіль та тип, а також розробляти власні проекти. Практична частина підготовки в рамках вивчення дисципліни передбачає симуляцію реального кейсу в рамках ділової гри – відкриття та планування роботи музею певного профілю. Знання, отримані в рамках курсу, є необхідними для подальшої професійної діяльності майбутніх фахівців у музеї будь-якого профілю.

Дисципліна *«Експозиційна діяльність музеїв»* є вибіркоким компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у сьомому семестрі. У ході її вивчення студенти ознайомляться із видами та типами музейних експозицій, способами, методами їх побудови, експозиційними меблями, особливостями оформлення та дизайну. Для цієї дисципліни також характерним є застосування теоретичних знань на практиці, що полягає у визначенні типів експозиції, складанні проектів експозицій, оформленні документації. Практичне застосування отриманих знань відбувається на базі Музею прикладного мистецтва Закарпаття МДУ, а також у інших музеях Закарпатської області.

Дисципліна *«Науково-дослідна діяльність музеїв»* є вибіркоким компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у сьомому семестрі. Метою предмету є ознайомлення здобувачів освіти з особливостями науково-дослідної роботи музеїв, її видами та спрямованістю.

Дисципліна *«Організація та державне регулювання музеїв»* є вибіркоким компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство,

пам'яткознавство», вивчається на третьому році підготовки у п'ятому семестрі. Ця дисципліна охоплює широкий спектр питань, пов'язаних з організацією та діяльністю музеїв різних профілів та форм власності. Студенти можуть ознайомитися із особливостями державного регулювання музейної галузі, а саме із законодавчими та нормативно-правовими актами. Також отримують знання про міжнародні та українські музейні організації, пакти та конвенції, спрямовані на регулювання музейної та пам'яткоохоронної сфери у міжнародній діяльності.

Дисципліна «*Основи менеджменту та маркетингу в музейній справі*» є вибіркоким компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у сьомому семестрі. Ця дисципліна охоплює широкий спектр питань, пов'язаних з управлінням музеєм та його маркетингом. здобувачі вивчають основи маркетингу, аналізують ринок музейних послуг, розробляють маркетингові стратегії, вчаться працювати з різними цільовими аудиторіями, організовувати рекламні кампанії та оцінювати ефективність маркетингових заходів. Знання менеджменту та маркетингу дозволяють музеям підвищити свою конкурентоспроможність та залучити більшу кількість відвідувачів. «Основи менеджменту та маркетингу в музейній справі» тісно переплетені з дисциплінами «Інновації в музейній справі» та «Ділове адміністрування в музейній справі», що в комплексному вивченні дозволяють майбутнім фахівцям не тільки розумітися на різноманітних особливостях управління музейними установами, не просто ознайомлюватися з тенденціями інноваційної діяльності, а на практиці застосовувати отримані знання в розробці та просуванні музейних продуктів, роботі із залученням нової аудиторії, побудові успішної моделі стратегічної комунікації «знання про продукт – зацікавлення продуктом – спробувати продукт – стати постійним клієнтом – стати послідовником», що дозволить ефективно просувати культурний музейний продукт з мінімальними витратами на рекламу.

Дисципліна «*Освітня та еколого-просвітницька діяльність в музеях*» є вибіркоким компонентом ОПП «Музеєзнавство, пам'яткознавство», ОС «Бакалавр», спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство», вивчається на четвертому році підготовки у восьмому семестрі. Ця дисципліна присвячена розробці та проведенню освітніх програм для різних категорій відвідувачів, а також еколого-просвітницьких заходів. Здобувачі знайомляться з роботою культурно-освітніх відділ музеїв, вивчають методологію та методику музейної педагогіки, розробляють освітні програми для дітей та дорослих, організовують освітні заходи: лекції, майстер-класи, семінари та конкурси. Знання в області освітньої та еколого-просвітницької діяльності дозволяють музеям виконувати важливу соціальну функцію – сприяти формуванню культурної свідомості та екологічної відповідальності.

Практична підготовка студентів відбувається на базі Музею прикладного мистецтва Закарпаття, що діє при університеті. Це дозволяє забезпечити та отримати практичні навички та професійні компетенції. На основі цього структурного підрозділу студенти можуть ознайомитися з основними напрямками культурно-освітньої роботи музею – підготовкою і проведення музейних екскурсій, іншими базовими формами цієї роботи, взаємодії музею і вузу, дослідженнями музейної аудиторії. Крім того, на базі музею можливим є проведення лабораторних, практичних, семінарів, майстер-класів, івент-заходів, конференцій, екскурсій, а також організація дослідницької діяльності згідно навчальних планів та тематики музею [5].

Таким чином, предметно-дисциплінарне забезпечення спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство» є повним та всеохопним, що дозволить здобувачам освіти за цим напрямом здобути глибокі знання та необхідні навички і вміння для роботи у музейній та пам'яткоохоронній сфері. Практична база у Музеї прикладного мистецтва Закарпаття використовується для застосування теоретичних знань, що дозволяє студентам краще запам'ятовувати та правильно використовувати отримані знання та вміння. Створення та діяльність такого напрямку підготовки в Мукачівському державному університеті дозволить підготувати спеціалістів для місцевих музеїв обласного та районного значення, що покращить їх наукове та екскурсійне обслуговування.

Список використаної літератури:

1. Відомості про самооцінювання освітньої програми. Мукачівський державний університет. URL: <http://surl.li/oixpvt>
2. Відомості щодо здійснення освітньої діяльності у сфері вищої освіти. Мукачівський державний університет. URL: <https://cutt.ly/Y85T6MV>
3. Кафедра готельно-ресторанної та музейної справи. Мукачівський державний університет. URL: <https://tourism.msu.edu.ua/faculty-of-tourism/restaurant-business/>
4. Лужанська Т., Мілашовська О. Навчання за спеціальністю «музеєзнавство, пам'яткознавство» в МДУ. Мукачівський державний університет. URL: <https://msu.edu.ua/vv/navchannya-za-specialnistyu-muzeyeznavstvo-pamyatkoznavstvo-v-mukachivskomu-derzhavnomu-universiteti/>

5. Музей прикладного мистецтва Закарпаття. Мукачівський державний університет. URL: <https://msu.edu.ua/muzej-prikladnogo-mistectva-zakarpattya/>
6. Національний класифікатор України. 2005. Класифікатор професій ДК 003:2005. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vb375609-05>
7. Національний класифікатор України. 2010. Класифікатор професій ДК 003:2010. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/va327609-10>
8. Освітньо - професійна програма «Музеєзнавство, пам'яткознавство». Мукачівський державний університет. URL: <http://surl.li/pjbkuc>

References

1. Vidomosti pro samoosiniuvannia osvithoi prohramy. Mukachivskiy derzhavnyi universytet. URL: <http://surl.li/teodcm>
2. Vidomosti shchodo zdiisnennia osvithoi diialnosti u sferi vyshchoi osvity. Mukachivskiy derzhavnyi universytet. URL: <https://cutt.ly/Y85T6MV>
3. Kafedra hotelno-restoranoi ta muzeinoi spravy. Mukachivskiy derzhavnyi universytet. URL: <https://tourism.msu.edu.ua/faculty-of-tourism/restaurant-business/>
4. Luzhanska T., Milashovska O. Navchannia za spetsialnistiu «muzeieznnavstvo, pamiatkoznavstvo» v MDU. Mukachivskiy derzhavnyi universytet. URL: <https://msu.edu.ua/vv/navchannya-za-specialnistyu-muzeyeznavstvo-pamyatkoznavstvo-v-mukachivskomu-derzhavnomu-universiteti/>
5. Muzei prykladnoho mystetstva Zakarpattia. Mukachivskiy derzhavnyi universytet. URL: <https://msu.edu.ua/muzej-prikladnogo-mistectva-zakarpattya/>
6. Natsionalnyi klasyfikator Ukrainy. 2005. Klyasyfikator profesii DK 003:2005. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vb375609-05>
7. Natsionalnyi klasyfikator Ukrainy. 2010. Klyasyfikator profesii DK 003:2010. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/va327609-10>
8. Osvitno - profesiina prohrama «Muzeieznnavstvo, pamiatkoznavstvo». Mukachivskiy derzhavnyi universytet. URL: <http://surl.li/qoqjum>

UDC 378.091.33-027.22-027.21:069:908(045)

UNDERSTANDING AND WORKING KNOWLEDGE OF STUDENTS IN THE DIRECTION 027 «MUSEOLOGY. MONUMENT STUDIES» ON THE BASIS OF THE MUKACHEVO STATE UNIVERSITY

Palynchak-Kutuzova Vasylyna - senior teacher
department of hotel, restaurant and museum affairs,
Mukachevo State University, Mukachevo

Oliynyk Viktoriya - associate professor,
of cultural studies of the department of hotel,
restaurant and museum aff

Mukachevo State University, Mukachevo

Shterr Diana - PhD in History,
Senior Lecturer at the Department of Hotel,
Restaurant and Museum Business,
Mukachevo State University, Mukachevo

Morgun Alla - Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department
of Philological Disciplines and Social Communications,

The article considers the process of preparing students studying in the specialty 027 «Museology, Monument Studies» at Mukachevo State University. The educational program for this area of study is described. The theoretical part of the article is devoted to subjects taught to students who receive higher education in this specialty. The main professional duties of a specialist in the field of museology and monument studies are indicated, and the positions that graduates can occupy. An analysis of the ways and methods of learning students to acquire the necessary knowledge, skills and abilities is carried out. In addition, the practical training of future museum workers, which is carried out on the basis of the Museum of Applied Arts of Transcarpathia, Mukachevo State University, as well as other museums of the Transcarpathian region, is also described. The practical component of learning involves themselves preparing of projects, concepts, thematic structures, thematic and exhibition plans, catalogs, descriptions of objects and exhibits by students, which will allow them to better understand the nuances of museum work and obtain the necessary skills for working in the museum and in the monument studies.

Key words: museology, monument studies, preparing students, Mukachevo State University, Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, museum.

Надійшла до редакції 9.12.2024 р.

**СУЧАСНІ ФОРМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ
НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАСОБАМИ МУЗЕЮ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ
МУКАЧІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ В СИСТЕМІ ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ МЕРЕЖІ
УКРАЇНИ**

Вікторія Олійник – кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0002-7290-5138>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.917>
Viktoriaoliinyk1982@gmail.com

Діана Штерр – кандидат історичних наук, старший викладач
кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/000-0003-0423-9396>

Оксана Жеребак – провідний фахівець музею
прикладного мистецтва Закарпаття, Мукачівський державний університет,
асистент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи,
Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0009-0005-3721-8948>

Розглянуто культурно-дозвілєві, мистецькі, освітні та інші форми збереження й популяризації народної культури Карпатського регіону. Виявлено проблеми та перспективи збирання, збереження та вивчення пам'яток народного ремісництва, що здійснюються засобами Музею прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету.

Визначено, що специфіка діяльності Музею прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету полягає у комплексному показі національної народної культури, реконструкції народних традицій, предметів побуту, знарядь праці, ужиткового мистецтва і активно використовується в навчальному процесі. Досліджено, що провідними у справі виховання молодого покоління українців є популяризація локальних народних традицій та звичаїв засобами театралізованих проєктів та профільних майстер-класів.

Ключові слова: музей, експонат, колекція, народна культура, пам'яткознавство, пам'яткоохоронна мережа.

Постановка проблеми. Сучасний процес етнонаціонального відродження в Україні з необхідністю передбачає дослідження, осмислення та популяризацію етнокультурної спадщини. Однією з найефективніших форм збереження пам'яток культури та соціального досвіду людства є музейне колекціонування та експонування. В сучасних умовах стратегічного суспільно-політичного, просвітницького та естетичного значення набуває українська культурна спадщина, що представлена в колекціях українських музеїв прикладного мистецтва. Відзначимо, що частина рухомих пам'яток, які репрезентують етнокультурну, мистецьку та історичну спадщину Закарпаття, зберігаються та експонуються в музеї прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету.

Останні дослідження та публікації. Актуальні питання у сфері охорони культурної спадщини в Україні розглядає Р. Харковенко. Автор зазначає, що в Україні немає єдиного реєстру об'єктів культурної спадщини. Електронні реєстри неможливо створити, поки не буде реформовано законодавство у сфері охорони культурної спадщини. Наразі весь облік об'єктів культурної спадщини у музеях і заповідниках аналоговий і ведеться у паперовому варіанті [7].

Проблеми організації експозиції в музеях прикладного мистецтва, принципи, особливості сприймання пам'яток у природному оточенні виявлено та осмислено Г. Скрипник у праці «Етнографічні музеї України. Становлення та розвиток» [5]. Проблеми реалізації музейної педагогіки розглядає в своїх працях С. Руденко [4]. Питання комунікації в музеях, як форми діалогу з відвідувачем, вивчає М. Зубар. Науковець аналізує досвід польських і європейських музеологів і висвітлює їх підходи до трансформації музеїв відповідно до актуальних вимог сучасності [1].

Варто підкреслити і вагому роль сучасних науковців Закарпаття у питанні дослідження історії прикладного мистецтва краю : П. Федака, М. Тиводар [6], В. Коцан та ін.

Практика відбору експонатів, проблеми фондозбереження та реставрації предметів сакрального, мистецького та декоративно-ужиткового змісту розглядається у працях М. Мегела, К. Лошак, К. Денищич, Ю. Мешко та ін. Проблему популяризації народного мистецтва Закарпаття засобами виставкової діяльності розглядає у своїй науковій праці С. Полак. Утім, основні напрями цієї теми лише окреслені.

Не зважаючи на поживлення етнографічних студій та мистецьких розвідок, на Закарпатті деякі види ремісництва та декоративно-прикладного мистецтва є призабутими та потребують більш детального вивчення, відродження та популяризації на широкий загал. У зв'язку з цим також набувають актуальності питання «оживлення» експозицій та повернення автентичності свят і обрядів як невід'ємних складових традиційно-побутової культури поліетнічного Закарпаття.

Таким чином, висвітлення всіх аспектів діяльності Музею прикладного мистецтва Закарпаття при Мукачівському державному університеті (МДУ) як важливого осередку культури та мистецтва регіону, що зберігає та популяризує багату культурну спадщину Закарпаття – є метою даної публікації.

Підкреслимо, що Музей є структурним підрозділом Мукачівського державного університету і створений задля залучення учнівської та студентської молоді до вивчення і збереження історичної та культурної спадщини українського народу, формування освіченої, розвиненої особистості й сприяння вихованню у неї патріотизму, любові до України, поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу.

Музей прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету був створений шляхом об'єднання Мукачівського технологічного інституту та Мукачівського гуманітарно-педагогічного інституту. На базі двох музеїв, існуючих в цих закладах (музею прикладного мистецтва та музею етнографії та освіти краю) й створено єдину об'єднану структуру – Музей прикладного мистецтва Закарпаття.

У 1999 році за ініціативою доцента кафедри технології та конструювання швейних виробів Коприви Аттили Тиберійовича були започатковані експедиції в окремі місцевості Закарпаття з метою наукового дослідження та збору предметів народного мистецтва.

Вивчення традицій народного кравецтва, вишивки, різьбярства, кераміки та інших видів декоративно-прикладного мистецтва Закарпаття і нині надає можливість трансформувати ці сталі мотиви в сучасні форми одягу, графічного дизайну, а також втілювати їх у живопис та скульптуру.

Діяльність музею зосереджена на формування естетичного смаку та творчих здібностей здобувача вищої освіти, також включає в себе організацію виставок творчих робіт здобувачів, колекцій одягу, дизайнерських проектів тощо.

Завданням музею є стимулювання здобувачів до творчої інтерпретації народних джерел у сучасні форми одягу, взуття із метою розвитку українського етно-дизайну у даному регіоні та за його межами.

Закарпаття пишається своїм національним мистецтвом, проілюстрованим через різьбярство, ковальські вироби, тканини, одяг, вишивки, гончарство, килими та традиційні музикальні інструменти. Тож у музейних експозиціях показані витвори різних видів народного мистецтва та побуту населення Закарпаття XIX–XX ст. Зібрана найбільш повна колекція народних костюмів, ткацьких виробів, домотканих рушників із прекрасною вишивкою. І кожна з цих речей є унікальною. Орнаменти та вишиті мотиви не повторюються.

Різьбярство і гончарство є репрезентативним народним мистецтвом для західних українців. Передані з покоління в покоління ремесла були вдосконалені, виготовлюючи на даний момент розкішні вироби для повсякденного життя. Чудові зразки виробів із дерева і глини можна побачити в музеї.

У Музеї прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету можна презентовані наступні колекції:

- Прядіння та ткацтво;
- Народна вишивка;
- Гончарство;
- Хатнє начиння;
- Речі домашнього вжитку.

Увагу відвідувачів привертає також колекція домотканих виробів та наявний ткацький верстат. Зауважимо, що ткацтво, як і виготовлення народного одягу та вишивки, були найбільш поширеними та масовими ремеслами на Закарпатті. До кінця 30-х років XX ст. більшість потреб у тканинах селяни забезпечували собі домашнім виробництвом. У кожній сім'ї були виготовлені з дерева ткацькі верстати («кросна»), а кожна жінка вміла прясти, ткати і вишивати. «На ткацькому верстаті виготовлялися різні вироби, що широко використовувалися в народному побуті – традиційний одяг, господарський (побутовий, інтер'єрний) та обрядовий текстиль [1].

Експозиція народного одягу етносів Закарпаття дає можливість глядачам заглибитися як і у загальноукраїнський контекст традиційної культури місцевого українського населення, так і виразні етнографічно-територіальні та етнічні особливості в народній культурі угорського та румунського населення Закарпаття. З давніх часів народні майстри приділяли особливу увагу створенню буденного та святкового одягу, адже як відомо, за сорочкою і багатством її декорування населення Закарпаття часто визначало соціальний стан її власників [6; 163].

Крім експонатів, у фонді зберігається понад 1000 ілюстрацій, світлин, фото, а також архівні матеріали, що засвідчують факти з життя, побуту, духовну та матеріальну культуру всіх етносів, проживаючих на території Закарпаття.

На відміну від представлених вище і нині популярних народних ремесел Закарпаття, залишається актуальним питання збереження та відтворення призабутих: архітектурної різьби та етно-меблярства, котрі ще потребують послідовного вивчення технології створення та автентичних оздоб.

За особистою ініціативою працівників музею, викладачів та здобувачів Мукачівського державного університету проводяться експедиційні дослідження направлені на вивчення та збереження предметів прикладного мистецтва Закарпаття, що сприяє поповненню фондів музею новими експонатами, дослідженню естетичних засад, конструктивних особливостей та технології виготовлення окремих видів прикладного мистецтва Закарпаття, розвитку науково-дослідної роботи вузу у цілому.

Відмітимо, що працівники музею постійно влаштовують майстер-класи, інтерактивні заняття з елементами квесту, презентації результатів роботи музейної студії народної творчості, організовують спеціалізовані програми різного виду діяльності для різних категорій відвідувачів, реконструкції народних традицій та відтворення традиційних ремесел в межах проекту «Андріївські вечорниці» [2; 100].

Підкреслимо, що окрім завдання консервації, збереження, та експонування колекцій, музей прикладного мистецтва Закарпаття активно реалізується музейна педагогіка в комунікації з учнями шкіл та студентами вишів. Зокрема, викладачами Мукачівського державного університету та науковими співробітниками музею прикладного мистецтва Закарпаття МДУ, проводиться розробка спеціалізованих освітніх програм та майстер-класів для популяризації призабутих видів декоративно-прикладного мистецтва краю.

Музей надає можливість для проведення лекцій згідно програми курсу «Історія костюму» за темами:

- народний костюм Закарпаття. Генеза та художньо-конструктивні особливості;
- народний костюм гуцулів Закарпаття;
- народний костюм бойків Закарпаття;
- народний костюм лемків Закарпаття;
- народні костюми національних меншин Закарпаття.

Нещодавно проведено низку оригінальних заходів щодо популяризації народних традицій, ремесел та ремісництва. Зокрема зусиллями викладачів та здобувачів вищої освіти реалізовано ряд театралізованих екскурсій та проект «Андріївські вечорниці», в межах якого відвідувачі брали активну участь у відтворенні народних традицій та ремесел, приміряли на себе безцінний спадок предків – оригінальні, автентичні народні костюми, вивчали сакральні символи, відтворені у традиційній вишивці краян. Здобувачі вищої освіти, науково-педагогічні працівники МДУ та гості музею мали змогу відтворити давні звичаї краю, як згадує Олійник Вікторія у своїй праці «До питання реалізації матримоніальних девіацій в зимовій календарній обрядовості українців Закарпаття»: – дівчата варили вареники з різним начинням, а потім розкладали попередньо помітивши перед котом і чекали котрого вареника вхопить кіт; якщо тварина надкусила вареника і покинула – то дівчина буде покритою, якщо кіт з’їсть – то скоро святкувати весілля [3; 101].

Відзначимо, що вищевказані події є першими кроками у інтерактивній комунікації, яка сприяє вивченню традиційної культури Закарпаття молодим поколінням. Підкреслимо, що концепція «оживлення» експозицій музею прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету передбачає проведення майстер-класів, тематичних свят, відтворення елементів народної обрядодії на широкий загал.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що система культурно-просвітницької діяльності щодо збереження, відродження і популяризації цінностей традиційного ремісництва та художніх промислів є на Закарпатті складовою частиною сучасного процесу відродження загальнонаціональної культурної спадщини українського народу. Розглянувши нові форми спілкування з відвідувачами, котрі активно використовуються в музеї прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету виявлено, що дані заходи мають художньо-педагогічну та виховну функції, сприяють поживленню міжкультурної комунікації, зростанню етнокультурної свідомості суспільства.

Список використаної літератури:

1. Зубар М. В. Музейна комунікація як інструмент творення музею–«третього місця». *Зб. наук. пр. «Сіверщина в історії України»*. Вип. 13. Глухів – Київ : Центр пам’яткознавства НАН України і УТОPIK, 2020. С. 393 – 396.
2. Музей прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського державного університету. URL: <https://msu.edu.ua/muzej-prikladnogo-mistectva-zakarpattya/> (дата звернення 12.12.2024 р.).
3. Oliinyk V. On the issue of realization of matrimonial deviations in the winter calendar rituals of ukrainians of

Transcarpathia. *Міжнар. наук. журн. «ОСВІТА І НАУКА»*. Мукачево-Ченстохова : РВВ МДУ; 2021. Вип. 2 (31). С. 99 – 103.

4. Руденко С. Б. Музей як медіум. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 35–40. Museum is a message.

5. Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України : становлення і розвиток. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Скрипник,ГаннаАркадіївна> (дата звернення: 12.12.2024).

6. Тиводар М. П. Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис. Ужгород : Гражда, Вид. друге, змінене і доп., 2021. 416 с.

7. Харковенко Р. В. Актуальні питання стану справ у сфері охорони культурної спадщини в Україні. *Зб. наук. пр. «Сіверщина в історії України»*. Вип. 13. Глухів – Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2020. С. 7 – 14.

References

1. Zubar M. V. Muzeyna komunikatsiya yak instrument tvorennya muzeyu –«tret'oho mistysya». *Zbirnyk naukovykh prats «Sivershchyna v istoriyi Ukrayiny»*. Vyp. 13. Hlukhiv – Kyiv : Tsentr pamyatkoznavstva NAN Ukrayiny i UTOPIK, 2020. S. 393 – 396.

2. Muzej prykladnoho mystetstva Zakarpattya Mukachivs'koho derzhavnoho universytetu. URL: <https://msu.edu.ua/muzej-prikladnogo-mistectva-zakarpattya/> (data zvernennya 12.12.2024 r.).

3. Oliinyk V. On the issue of realization of matrimonial deviations in the winter calendar rituals of ukrainians of Transcarpathia. *Mizhnarodnyy naukovyy zhurnal «OSVITA I NAUKA»*. Mukachevo-Chenstokhova: RVV MDU; 2021. Vyp. 2 (31). S. 99 – 103.

4. Rudenko S. B. Muzej yak medium. *Mizhnarodnyy visnyk : kulturolohiya, filolohiya, muzykoznavstvo*. 2018. Vyp. 2 (11). S. 35–40. Museum is a message.

5. Skrypnyk H. A. Etnohrafichni muzeyi Ukrayiny : stanovlennya i rozvytok / vidp. red. B. V. Popov; Akademiya nauk Ukrayins'koyi RSR, Instytut mystetstvovnavstva, fol'kloru ta etnohrafii im. M. T. Ryl's'koho. Kyiv : Naukova dumka, 1989. 301 s.

6. Tyvodar M. P. Etnohrafiya Zakarpattya: Istoryko-etnohrafichnyy narys. Uzhhorod : Grazhda, Vydannya druhe, zminene i dopovnene. 2021. 416 s.

7. Kharkovenko R. V. Aktual'ni pytannya stanu sprav u sferi okhorony kul'turnoyi spadshchyny v Ukrayini. *Zbirnyk naukovykh prats' «Sivershchyna v istoriyi Ukrayiny»*. Vyp. 13. Hlukhiv – Kyiv : Tsentr pam'yatkoznavstva NAN Ukrayiny i UTOPIK, 2020. S. 7 – 14.

UDC 069-027.541:74(477.87):719:908 (477)(045)

MODERN FORMS OF PRESERVATION AND POPULARIZATION OF FOLK CULTURE BY MEANS OF TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF APPLIED ARTS OF MUKACHEVO STATE UNIVERSITY IN THE SYSTEM OF THE MONUMENT PROTECTION NETWORK OF UKRAINE

Oliinyk Viktoriia – Candidate in Culture studies, Associate professor, Associate professor of the Department of hotel – restaurant and museum affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

Shterr Diana – Candidate of Historical Sciences, Senior Lecturer of the Department of hotel – restaurant and museum affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

Zherebak Oksana – Leading Specialist of the Museum of Applied Arts of Transcarpathia Mukachevo State University, Assistant Professor of the Department of Hotel and Restaurant and Museum Affairs, Mukachevo State University, Mukachevo

The article considers cultural, recreational, artistic, educational and other forms of preservation and popularization of folk culture of the Carpathian region. The problems and prospects of collecting, preserving and studying monuments of folk crafts, carried out by the means of Transcarpathian Museum of Applied Arts of Mukachevo State University have been analyzed. It has been determined that the specificity of the activities of Transcarpathian Museum of Applied Arts of Mukachevo State University consists in a comprehensive display of national folk culture, reconstruction of folk traditions, household items, tools, applied art and is actively used in the educational process. It has been studied that the leading trends in the education of the younger generation of Ukrainians are the promotion of local folk traditions and customs, theatrical projects, and specialized master classes.

Key words: museum, exhibit, collection, folk culture, monument studies, monument protection network.

Надійшла до редакції 1.10.2024 р.

НАПРЯМ «МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»

Розділ I. МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРИ

Part I. MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN THE STRUCTURE OF CULTURE

УДК: 377.018.43(477) (045)

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СУЧАСНІЙ СОЦІАЛЬНІЙ РОБОТІ

Наталія Максимовська – доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри соціальної роботи і менеджменту соціокультурної діяльності,
Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка, Суми
<https://orcid.org/0000-0002-3028-5727>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.918>
Scopus Author ID: 57219491045
ResearcherID: HPE-4027-2023
maksimovskayas8@gmail.com

Розглядається проблема підвищення ефективності соціокультурних технологій, менеджменту культури з метою вирішення завдань соціальної інтеграції, активізації, підтримки населення. Було поставлено мету та завдання проаналізувати сучасні тенденції соціальної роботи, сфери культури, обґрунтувати особливості менеджменту соціокультурних технологій для соціальної гармонізації. Застосовано соціально-виховну методологію, що створює підґрунтя для гармонізації процесу соціокультурної діяльності з метою посилення позитивного впливу соціуму на інтеграцію громадян. Проведене дослідження серед здобувачів вищої освіти, свідчить про позитивне ставлення до вивчення суміжних дисциплін з соціальної роботи та менеджменту соціокультурної діяльності, однак, це потребує виваженої методичної підготовки та розробки практичної складової засвоєння освітніх компонентів.

Ключові слова: менеджмент соціокультурної діяльності, соціальна робота, соціокультурні технології, заклад вищої освіти.

Актуальність дослідження. Трансформація сучасної соціальної роботи зумовлена кризовими явищами, які не мають аналогів для нашої країни часів державної незалежності. Загибель та травмування людей, масове переселення в інші регіони країни й за кордон, руйнування інфраструктури, ідеологічна дезорієнтація, переформатування культури, поглиблення зuboжіння населення на тлі падіння економіки – це лише ті кричущі проблеми, які здійнялися на хвилі жорстких військових подій сьогодення. Конче потрібна гідна відповідь на виклики з метою гармонізації соціального середовища існування, забезпечення безпечних умов життєдіяльності населення, а саме вдосконалення механізмів соціальної роботи шляхом посилення позитивних соціально-виховних впливів і зниження негативних факторів, що гальмують подальше просування до стійкого безпечного розвитку та добробуту суб'єктів соціуму.

Пошук ефективних алгоритмів здійснення соціальної допомоги і підтримки в умовах жорсткого військового протистояння зумовлює, з одного боку, застосування й адаптацію до вітчизняних обставин кращих зарубіжних аналогів, з іншого – креативного підходу до необхідних соціальних технологій. У зв'язку з цим, уже реалізуються екстрені соціальні послуги в умовах небезпеки та нестійкості соціальних обставин. На часі розгляд соціокультурних технологій, оскільки сфера культури покликана не тільки забезпечувати долучення до здобутків різних видів мистецтва, збереження національних традицій, просвітництво тощо, вона є міцним фактором соціальної інтеграції та активізації різних соціальних груп. Відтак, ефективне управління соціальними технологіями в сфері культури досліджується в контексті соціальної роботи як механізм соціальної активізації та інтеграції суб'єктів соціуму. Отже, посилення ефективності управлінських механізмів сфери культури для вирішення завдань сучасної соціальної роботи, зокрема соціальної інтеграції та активізації соціальних груп, є доцільним.

Огляд останніх досліджень. Проблеми сучасної соціальної роботи досліджують О. Кравченко, А. Рижанова, Т. Семигіна, І. Трубавіна та ін. Новітні тенденції подолання соціальних криз, що пов'язані з російсько-українською війною, висвітлюють Т. Василюк, І. Григоренко, О. Караман, Н. Савельєва та ін. Особливості менеджменту соціокультурних технологій, зокрема у добу військових дій, визначають М. Александрова, М. Жигайло, Н. Левченко, О. Нескоромнов, Є. Осипова, О. Столяренко та ін. Учені зазначають, що в сучасних умовах має відбуватися трансформація менеджменту культури водночас із виконанням соціальної місії з удосконалення і

спрямування в майбутнє соціального капіталу у повоєнний період. Однак, залишається невирішеним завдання окреслення цілісної організаційної структури забезпечення соціокультурних процесів із метою підвищення якості соціальної роботи з різними категоріями соціальних суб'єктів, розвитку їх соціальної активності та відповідальності.

Мета статті – виявлення сучасних тенденцій розвитку соціальної роботи і сфери культури, з'ясування чинників посилення ефективності менеджменту культури у напрямі забезпечення інтеграції населення, активізації громадської взаємодії, розвитку соціальної творчості засобами соціокультурних технологій. *Завдання* полягають у визначенні особливостей розвитку сучасної соціальної роботи в Україні, аналізі особливостей менеджменту соціокультурних технологій з метою вирішення завдань соціальної роботи, розгляді можливостей засобів соціокультурної діяльності для ефективної соціальної інтеграції та розвитку соціальної творчості різних соціальних груп.

Виклад основного матеріалу. Соціальна робота в сучасному соціумі перейшла межі суто допоміжного виду суспільної та професійної активності, що зумовлено об'єктивними обставинами трансформації соціуму і новими тенденціями розвитку держави та громад. Це підтверджується намаганням визначити соціальну роботу на теоретичному, практичному, освітньо-професійному рівнях. Так, Т. Семигіна наводить міжнародне визначення соціальної роботи, що дозволить розгорнути наукове обґрунтування та виконати завдання, поставлене у цій публікації. Зокрема в пропонованому трактуванні вона робить акцент на соціальній згуртованості, позитивних змінах у соціумі, соціальній справедливості, колективній відповідальності, добробуті [5; 13]. В порівнянні з попередніми трактуваннями, відбувається скоріше упередження соціальних проблем, аніж їх подолання, хоча і цей аспект нині залишається актуальним.

Власне, напрацьовані дослідниками (Т. Семигіна, І. Трубавіна та ін.) пріоритети соціальної роботи дозволяють ефективно реалізовувати соціальну політику та надавати якісні соціальні послуги. Однак, карколомні зміни, викликані військовими діями, зумовили перегляд сучасних пріоритетів розвитку цієї галузі забезпечення рівноваги в суспільстві.

Можна визначити тенденції, які, на наш погляд, зумовлюватимуть подальший розвиток соціальної роботи в Україні. Поступово змінюватиметься наукова методологія соціальної роботи, як сукупність принципів і методів пізнання дійсності з екстраполяцією в сферу соціальної життєдіяльності і гармонізації існування соціальних груп, вона стає мультиструктурованою з посиленням пріоритету соціально-педагогічного бачення сутності соціальної роботи (інтеграція громадянської спільноти, активізація взаємодопомоги і самопомоги, забезпечення сприятливого середовища в локальному просторі тощо), поглиблюються філософські основи соціальної роботи (усвідомлення чинників дисгармонії, осмислення факторів маргіналізації та ексклюзії в соціумі, перспектив їх подолання, формування наукового бачення світоглядного майбутнього з метою активізації ресурсів подальшого вдосконалення людської життєдіяльності), додаються різні підходи до наукового пізнання соціального існування і засоби його забезпечення, зокрема культурологічний підхід створює передумови обґрунтування соціокультурних технологій для вирішення завдань соціальної роботи.

Трансформуватимуться теорії соціальної роботи, які в сучасній класифікації наведені та охарактеризовані Т. Семигіною як базові (психодинамічна, біхевіористська, когнітивна, гуманістична, сім'ї та сімейної терапії, систем, конфліктів, соціалізації, сталого розвитку, соціально-культурні теорії тощо) та специфічні (кризове втручання, соціально-екологічна, наснаження, мотиваційне консультування, транстеоретична модель зміни поведінки, кейс-менеджмент, орієнтований на сильні сторони клієнта, зелена соціальна робота тощо) [5; 41]. Динаміка їх взаємопроникнення, взаємовпливу, часткової інтеграції надають сучасній соціальній роботі новітньої якості, яка полягає у комбінації різних елементів в єдину підсистему, зокрема й систематизація соціокультурної теорії соціальної роботи застосовує інші теоретичні моделі.

Удосконалюватиметься практична діяльність із соціальної роботи, трансформуватимуться методи і форми соціального супроводу громадян. Це зумовить збільшення онлайн послуг, розширення зусиль зі створення безпечного простору, подальшої активізації діяльності в локальному середовищі та громадського сектору, що посилять значення інтерактивних форматів у роботі з різними категоріями громадян.

Відбуватиметься пошук новітніх засобів, що сприятимуть самопомозі та активізації громадської взаємодії в різних сферах соціальної роботи, серед яких засоби культури набувають ще більших важелів. Постає необхідність застосування нестандартних підходів і креативних рішень, зокрема соціокультурна анімація, організація тематичних спеціальних подій, залучення до здобутків культури, просвітництво та збереження традицій в інклюзивних безпечних осередках, в змозі

стимулювати суб'єктів соціуму до активності, громадянської участі, взаємозацікавленості та підтримки, сприяти соціальній інтеграції та консолідованості.

Підготовка фахівців вимагатиме креативних рішень зважаючи на суттєві зміни змісту вищої освіти та методів освітньої діяльності. Це передбачає вдосконалення освітніх програм майбутніх соціальних працівників та менеджерів соціокультурної діяльності водночас, внесення актуальних змін до освітніх компонентів, добір ефективних засобів та методів навчання. Не претендуючи на вичерпність указаних трендів, зауважимо, що поглиблення взаємодії суб'єктів соціуму у сфері культури (соціокультурна діяльність) уможливило вирішення завдань соціальної роботи (соціальна інтеграція та активізація, стимулювання соціальної відповідальності та громадської активності тощо) і має відбуватися на основі технологізації соціокультурних процесів.

У зв'язку з цим, звернемося до визначення сутності соціокультурних технологій. Перманентний дискурс із визначення «соціокультурного», який досі триває, дозволяє зазначити позиції, з яких буде вестися наступний аналіз. По-перше, авторка далека від думки, що культуру як явище можна розглядати у вузькому сенсі (сфера культури), скоріш вона є системною матрицею, моделлю буття осіб і груп, що зумовлює життєдіяльність і зумовлюється нею водночас. Діалектична єдність цих процесів забезпечує можливість дослідження сучасних процесів культури і закладає теоретичні підвалини розуміння соціокультурного. По-друге, змістом соціокультурного є динаміка взаємодії моделей форматів і культури з соціальним, громадянським і суспільним для досягнення здійснення якісного стрибка інтеракції у сфері культури й вдосконалення системи дій, що забезпечують подальший рух. По-третє, інтенсивність взаємодії та наповненість сенсом забезпечують специфіку соціокультурного процесу. Зміст соціокультурного існування регламентується об'єктивною необхідністю, культурною і соціальною політикою, системою управління на рівні локального середовища. По-четверте, цей процес можна регулювати, застосовуючи управлінські механізми (менеджмент культури, соціокультурної діяльності), які мають власну специфіку і у сфері культури в широкому сенсі мають адаптуватися та трансформуватися, а також набувати власних ознак зважаючи на особливості функціонування.

Явище технологізації соціокультурного процесу також перебуває в стані певної невизначеності. Трамбування та класифікація соціокультурних технологій потребує подальшого дослідження і усталення. Однак, ґрунтуємося на тому, що технологія – це поступові процесуальні дії, що системно пов'язані між собою і приводять до досягнення конкретного результату. Технологізація соціокультурних процесів обумовлена специфікою вказаної сфери (інституційна складова, механізми фінансування, здатність до інтеграції зусиль, інноваційні підходи до створення нових форматів тощо) і передбачає здійснення алгоритму, процедур і операцій, які реалізуються поетапно. Власне технологізація, з одного боку, є тим явищем, до якого певним чином пристосована сфера культури й реалізуються сценарії креативного їх втілення, з іншого – ще виникає багато запитань, коли йдеться про гуманітарну сферу. Соціокультурні технології переймають ознаки соціальних (суб'єкт-суб'єктна взаємодія, гнучкість, варіативність, спрямованість на особистість на соціальні групи тощо) та культурних (креативність, інтерактивність, пізнавальність, емоційність, отримання вражень тощо) але розглядаються за змістом як цілісність та взаємопроникнення, на відміну від механічного поєднання соціального та культурного.

Менеджмент у сфері культури не є однозначно зафіксованим як теоретично, так і практично. В науковій літературі використовуються такі «альтернативи» як соціокультурний менеджмент, організація дозвілєвої діяльності, управління вільним часом та креативними індустріями тощо. Досліджуючи сутність менеджменту соціокультурної діяльності, можна зауважити, що це одночасно процес, завдяки якому відбувається гармонізація управлінських функцій (планування, організація, мотивація, координація, контроль) та визначення стратегічних пріоритетів розвитку сучасних моделей культури, забезпечення необхідних ресурсів для розгалуження новітніх форматів соціокультурної взаємодії.

На нашу думку, саме в динаміці вказаних процесів реалізуватиметься доцільне управління з метою посилення ефективності менеджменту соціокультурної діяльності. Якщо йдеться про планування, то серед сучасних трендів є поєднання стратегічного (загальна мета та місія діяльності) та оперативного (коригування планів залежно від нестійких умов середовища) типів планування, що надає гнучкості та виваженості соціокультурним процесам. Також обґрунтоване коригування цілей діяльності як відповіді на зміни в середині і ззовні установи сприяє виваженості надання послуги в галузі культури.

Для посилення продуктивності організаційних процесів має відбуватися оптимальний розподіл ресурсів, гармонізуватися делегування повноважень, здійснюватися сучасний тайм менеджмент тощо. Організація діяльності передбачає також уникнення бюрократизації соціокультурних процесів, зайвої формалізації та ієрархічної підпорядкованості.

Мотивація менеджерів та соціальних працівників відбувається шляхом підвищення кваліфікації, набуття нових навичок, сучасних умінь, залучення до управлінської діяльності і

відповідальної активності під час реалізації програм та проєктів у соціокультурній сфері.

Найоптимальніше технологія соціокультурної діяльності вкладається в проєктний підхід. На основі проєктного рішення реалізується комбінація поступових управлінських дій, спрямованих на конкретно визначений результат. Отже, сучасні культурні проєкти є втіленням актуальних соціокультурних практик, які мають цілі соціального згуртування, активізації, консолідації, підтримки та супроводу.

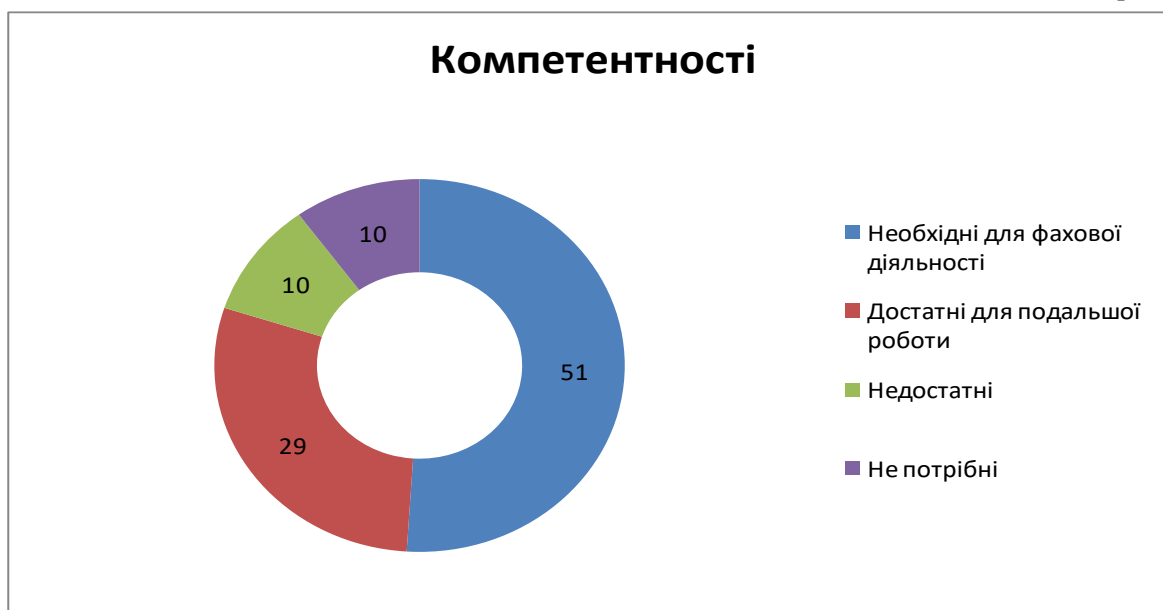
Відстежуючи реалізацію сучасних соціокультурних технологій у зв'язку з вирішенням завдань соціальної роботи, можна стверджувати, що іноді практика випереджає теоретичне усвідомлення явище, що вже існує і дає реальний результат. Наприклад, Благодійний фонд «Голоси дітей» має місію – жодна дитина не має залишитись наодинці з досвідом війни [7]. Маючи за провідну мету надання підтримки дітям, фахівці також допомагають родинам. Важливо те, що, зокрема, це робиться засобами соціокультурних технологій. Для надання голосу дітям, створюється відео контент і просуваються заходи для посилення системи прав дітей в країні. В прифронтових громадах фахівці фонду створюють інклюзивні простори, майданчики, де у креативний спосіб за допомогою різних видів ігор, мистецтва, арт-терапії реалізуються проєкти підтримки.

Окрім теоретичних та практичних засад сучасної соціальної роботи відповідно має змінюватися підготовка фахівця, який в змозі втілити у фахову діяльність новітні тенденції застосування соціокультурних технологій. Наприклад, у Сумському державному педагогічному університеті ім. А. С. Макаренка ведеться підготовка з освітніми програмами «Соціальна робота» та «Менеджмент соціокультурної діяльності», особливістю якої є взаємне поєднання під час освітнього процесу навчальних дисциплін з теорії і практики соціальної роботи з курсами, що втілюють основи управління соціокультурною діяльністю. Це дає змогу розширити межі застосування методів і форм соціальної інтеграції та підтримки застосовуючи для цього засоби соціокультурних технологій.

Для виявлення ставлення суб'єктів освітнього процесу, зокрема здобувачів, до якості надання освітніх послуг за цими спеціальностями, серед здобувачів ОС «Бакалавр» указанного закладу вищої освіти (ЗВО) доцільно проведення опитування, метою якого буде виявлення необхідних суджень щодо підготовки до реалізації соціокультурних технологій в галузі соціальної роботи. У 2023-2024 н. р. серед здобувачів указанного освітнього ступеню проводилося дослідження з приводу їх розуміння важливості менеджменту соціокультурних технологій, відповідності набутих компетентностей тим завданням, які вирішуються в професійній діяльності. Студентам зокрема поставлено запитання щодо тієї інформації щодо використання в професійній діяльності знань із соціальної роботи і менеджменту соціокультурної діяльності. Метою з'ясування фахових орієнтирів було визначити, чи доведено до здобувачів під час навчання важливість компетентностей.

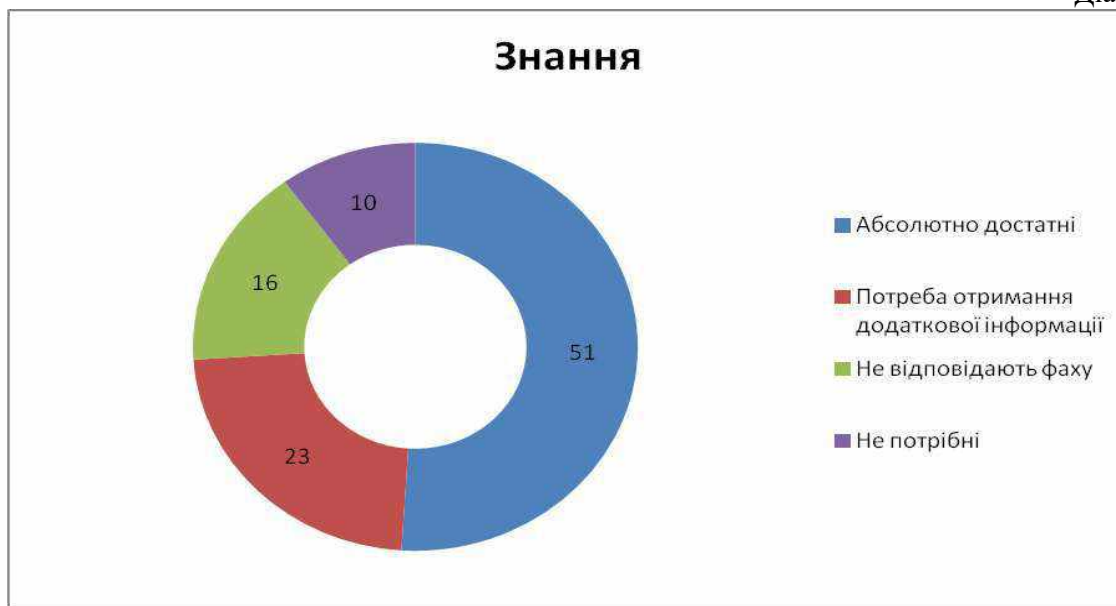
Як бачимо на діаграмі 1, за результатами опитування, більшість здобувачів вважають, що соціокультурна компетентність необхідна фахівцю з соціальної роботи і навпаки. Однак, майже чверть із них не вважає за потрібне формувати такі компетентності і засвоювати необхідну інформацію, що передбачає у подальшому необхідність трансформації освітнього процесу з метою донесення актуальності та впевненого засвоєння здобувачами відповідних освітніх компонентів.

Діаграма 1.



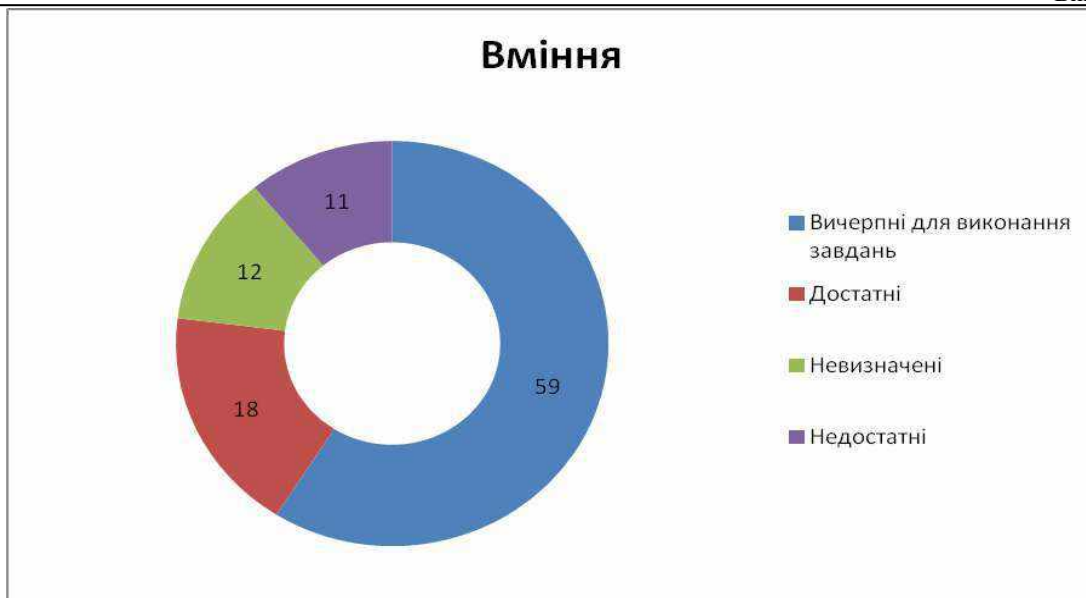
На рівні засвоєння знань, під час надання відповідей здобувачі зазначили, що тих знань, які вони отримують їм достатньо для виконання різних професійних ролей, зокрема для розробки і управління соціокультурними проєктами (51 %). Водночас, майже 29 % студентів бажали б отримувати знання в цьому напрямі більш ґрунтовні та актуальні. Також серед тих, хто брав участь в опитуванні, 20% не вбачають необхідності в засвоєнні додаткової інформації і формуванні теоретичного підґрунтя для реалізації функції менеджера соціокультурної діяльності (відповідали майбутні соціальні працівники) або соціального працівника (відповідали майбутні менеджери культури). Можна дійти висновку, що обраний напрям підготовки є правильним, але необхідно додатково посилити процес надання фахової інформації та необхідних знань під час викладання, зробити цей процес більш інтерактивним, переконливим та зацікавити здобувачів новими формами взаємодії під час лекційних занять.

Діаграма 2.



Стосовно запитань про необхідні вміння майбутньої фахової діяльності (діаграма 3), можна зауважити, що переважна більшість здобувачів вважають свої вміння вичерпними і достатніми для виконання завдань із менеджменту соціокультурної діяльності водночас із соціальною роботою. Приблизно така ж кількість, як і на перших двох діаграмах, зазначили, що не визначилися з вміннями або не достатньо на цьому розуміються. На нашу думку, серед опитуваних спостерігається чітка тенденція щодо негативного сприйняття урізноманітнення професійних ролей – майже 20 % не бачать необхідності здобувати компетентності, знання та вміння за вказаними спеціальностями, що може свідчити про їх незацікавленість у професії загалом. Однак, посилення практичної складової освітнього процесу, урізноманітнення практичних аудиторних занять, могли б змінити ситуацію на краще. Водночас, загалом оптимістично виглядають підрахунки зацікавлених студентів. Майже 75 % позитивно сприймають процес здобуття фахової освіти і мають достатній рівень готовності для подальшого засвоєння необхідних компетентностей, знань та вмінь.

Діаграма 3.



Висновки. Розглянувши проблему підвищення ефективності соціокультурних технологій для вирішення завдань сучасної соціальної роботи, можна зазначити, що трансформаційні процеси соціального існування в умовах воєнного стану зумовлюють необхідність методологічного, теоретичного, практичного, освітнього реформування взаємозв'язку менеджменту культури і соціальної роботи. Визначено сучасні пріоритети розвитку соціальної роботи, зокрема її зміни на методологічному, теоретичному, методичному та освітньому рівнях. Обґрунтовано, що менеджмент соціокультурної діяльності знаходиться в стані динамічних змін, що враховується під час планування, організації, координації соціокультурного процесу. Доведено, що сучасний стан розвитку соціальної роботи і менеджменту культури, має втілюватися під час підготовки фахівців соціальної і соціокультурної сфери. Проведене дослідження серед здобувачів вищої освіти з метою виявлення ефективності освітніх програм, дозволяє стверджувати, що переважає тенденція позитивного ставлення до суміщення професійних ролей, однак необхідним є урізноманітнення форм практичної підготовки студентів.

Перспективи подальшого дослідження. Дослідження засобів, методів і форм соціокультурної діяльності з метою консолідації населення на рівні об'єднаних територіальних громад, розробка комплексних проєктів соціальної інтеграції громадян шляхом залучення до активності в сфері дозвілля й подієвих технологій.

Список використаних джерел та літератури

1. Інноваційний вимір управління соціокультурною діяльністю в Україні: проблеми та шляхи їх вирішення: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 02 черв., 2023 р. Київ : ДУІТ. 2023. 170 с.
2. Максимовська Н. О. Менеджмент культури в контексті сучасної культурної політики. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Вип. 45 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2023. С. 149-155.
3. Максимовська Н. Соціальна робота у сфері безпеки населення. *Соціальна робота та соціальна освіта.* 2023. Вип. 2 (11). С. 173-184.
4. Максимовська Н. О., Жолудь О. С. Особливості менеджменту спеціальних подій в сучасному культуротворчому процесі. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Вип. 47 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2023. С. 144-151.
5. Семигіна Т. Сучасна соціальна робота. Київ : Акад. праці, соціальних відносин і туризму, 2020. 275 с.
6. <https://voices.org.ua/>

References

1. Innovatsiyniy vymir upravlinnia sotsiokulturnoiu diialnistiu v Ukraini: problemy ta shliakhy yikh vyrishennia: Materialy Vseukrainskoi naukovopraktychnoi konferentsii (m. Kyiv, 02 chervnia 2023 roku). K.: DUIT. 2023. 170 s. [In Ukrainian].
2. Maksymovska N. O. Menedzhment kultury v konteksti suchasnoi kulturnoi polityky Ukrainka kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb. Vyp. 45 / uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkafov ; redkol.: H. P. Chmil, V. H. Vytkafov, P. E. Herchanivska ta in. ; nauk.-bibliohr. redahuvannia naukovo biblioteki RDHU. Rivne : RDHU, 2023. S. 149-155 [In Ukrainian].
3. Maksymovska N. Sotsialna robota u sferi bezpeky naseleennia. Sotsialna robota ta sotsialna osvita. 2023, Vyp.2 (11), S.173-184 [In Ukrainian].

4. Maksymovska N. O., Zholud O. S. Osoblyvosti menedzhmentu spetsialnykh podii v suchasnomu kulturotvorchomu protsesi. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb. Vyp. 47 / uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkaľov ; redkol.: H. P. Chmil, V. H. Vytkaľov, P. E. Herchanivska ta in. ; nauk.-bibliohr. redahuvannia naukovoï biblioteki RDHU. Rivne : RDHU, 2023. S. 144-151 [In Ukrainian].*

5. Semyhina T. Suchasna sotsialna robota. Kyiv : Akademiia pratsi, sotsialnykh vidnosyn i turyzmu, 2020. 275 s. [In Ukrainian].

6. <https://voices.org.ua/> [In Ukrainian].

UDC 377.018.43(477) (045)

MANAGING SOCIOCULTURAL TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY SOCIAL WORK

Maksymovska Natalia – doctor of pedagogical sciences, professor, Professor of the Department of Social Work and Management of Sociocultural Activities, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

The article examines the issue of increasing the efficiency of sociocultural technologies and cultural management in order to solve the issues of social integration, activation, and support of the population. Aim. The aim of this paper is to analyze contemporary development trends of social work and the sphere of culture, substantiate characteristic features of increasing the effectiveness of cultural management in order to ensure integration of population, activation of public interaction, development of social creativity by means of sociocultural technologies. *Research methodology.* Socio-pedagogical approach is applied as the leading one with the aim of increasing the effectiveness of management mechanisms in the field of culture to solve the tasks of contemporary social work, particularly social integration and activation of social groups. Management, system, activity aspects of contemporary sociocultural and social processes were taken into consideration. *Results.* Characteristic features of development of contemporary social work in Ukraine were determined, a management system of sociocultural technologies was integrated in order to solve the tasks of social work, considering the capabilities of the means of sociocultural activity for effective social integration and development of social creativity of various social groups. *Novelty.* It was substantiated that management of sociocultural activities is in a state of dynamic changes, which is taken into account during planning, organization, and coordination of the sociocultural process. It has been proven that the current state of development of social work and cultural management should be realized during training of specialists in social and sociocultural sphere. *Practical significance.* The research conducted among students of higher education institutions in order to identify the effectiveness of educational programs allows us to state that there is a prevailing trend of positive attitude towards combination of professional roles, but it is necessary to diversify forms of practical training of students. Prospects for further research. Determination of means, methods and forms of socio-cultural activity with the aim of consolidating population at the united territorial communities level, development of complex social integration projects for citizens through involvement in activity in the field of leisure and event technologies.

Key words: management of sociocultural activities, social work, sociocultural technologies, institution of higher education.

Надійшла до редакції 2.09.2024 р.

УДК 37.316.378.33.001.9

КУЛЬТУРА І МЕНЕДЖМЕНТ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ : СТАН, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Тетяна Уварова – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін,
Міжнародний гуманітарний університет (м. Одеса)
<https://orcid.org/0000-0003-2628-7399>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.919>
skalatatjana@ukr.net

Актуалізується проблема підготовки фахівців у сфері менеджменту культури. Досліджуючи питання сутності взаємозв'язку менеджменту та культури, здійснена спроба окреслити термінологічні межі основних понять та проаналізована специфіка менеджменту культури як діяльності. Виокремлено такі специфічні риси як економічна ресурсність, комерційна виправданість, перспективність та міждисциплінарність. Осмислюються фахові компетенції культурного менеджера. Встановлено, що фах культурного менеджера базується на інтегрованому пізнанні культури, обізнаності у проектному менеджменті, фінансах, комунікації. До фахових компетенцій також належать ділові якості, розуміння міжнародного контексту, креативність. Проаналізовано стан вітчизняної освіти за напрямом «Менеджер культури». Виявлені прогалини та недоліки. Запропоновано поряд із класичною освітою розглядати неформальну, альтернативну освіту у якості додаткового ресурсу підготовки менеджерів культури.

Ключові слова: культура, менеджмент, «культурний менеджмент», «менеджмент культури», «менеджмент у сфері культури», «менеджмент соціокультурної діяльності», «арт-менеджмент».

Постановка проблеми. Культура та мистецтво відіграють вирішальну роль в ідентичності та розвитку будь-якої нації. Проте для збереження, популяризації української культури та мистецтва

необхідним є ефективний менеджмент. Він є «поєднанням культури, бізнесу, освіти та успішності <...> та основним пріоритетом розбудови культурно-мистецької галузі нашої країни» [22; 132]. Важливість менеджменту у сфері культури та мистецтва для України XXI століття неможливо переоцінити. В сучасній ситуації, коли сфера культури і мистецтва з усіма її складовими постають у якості товару, а економіка трансформується у творчу, креативну економіку, ефективний менеджмент має велике значення для збереження культурної спадщини країни, розвитку та просування її культурного сектору, ресурсом створення інвестиційної привабливості, засобом відновлення активного економічного життя та важливим інструментом національної безпеки.

Констатуючи сутнісні зміни в культурній сфері нашої держави, оновленні підходів до формування культурної політики, формуванні нових культурних інституцій, не можна не відзначити, що, водночас, така сутнісна структурна еволюція українського культурного сектору, оголила проблему недостатньої компетентності фахівців та, навіть їх відсутності. Здебільшого забезпечують цю потребу фахівці, що здобувають кваліфікацію вже на місці своєї роботи, маючи базово у кращому випадку освіту за дотичними напрямками, а запит секторів мистецтва та культурних індустрій на певні знання і навички не збігається із вектором роботи «фабрик кадрів» професійної і вищої освіти. «Інколи складається враження, що наші Вищі готують фахівців не для реального, а для якогось фантастичного світу, де нічого не чули про менеджмент, комунікації, фандрейзинг» – висловлюється у своїй статті «Культурна» освіта: чому, кого і як вчити?» І. Забіяка [10; 31]. Фактом залишається те, що сучасний світовий культурний процес розвивається швидше, ніж адаптується вітчизняна освітня система.

Нові реалії зумовлюють необхідність докорінної зміни професійної парадигми. Культурний процес, що розвивається за новітніми формами, потребує переформатування підготовки фахівців, котрі можуть організувати його за сучасними світовими стандартами. А отже, існує потреба розробки та впровадження нових підходів до підготовки фахівців – менеджерів культури, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми підготовки фахівців-менеджерів культури присвячені публікації вітчизняних і зарубіжних учених. Зокрема науковці О. Антонюк [1], І. Безгін [2], [3], Г. Гагоорт [5], Л. Горенко [6], Л. Танюк [23] у своїх публікаціях висвітлювали загальні питання менеджменту культурно-мистецької сфери.

Особливості мистецької освіти висвітлені у ґрунтовній колективній роботі «Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів» за авторством О. Безгіна, А. Бернадської, І. Кочаряна, О. Успенської [3]. У публікаціях Р. Силко, Є. Силко [21], В. Карлової [12] розкриваються особливості підготовки арт-менеджера в умовах сучасного становлення арт-ринку України.

Репрезентація авторських напрацювань, щодо підготовки менеджерів соціокультурної діяльності представлена у публікації Н. Терентьевої, Т. Скорик, Т. Дорошенко [9]. Авторська концепція курсу «Менеджмент культури і мистецтва» розкривається у науковому доробку Г. Карась [11]. Окремі технології арт-менеджменту у підготовці кадрів для сфери культури й мистецтва представлені в роботах М. Поплавського [17], С. Кулікової [14], Т. Стрітьєвич [22] та ін.

Не зважаючи на те, що інтерес до професії менеджера у сфері культури продовжує зростати, матеріалів, присвячених висвітленню методологічних, теоретичних та технологічних сторін професійної підготовки фахівців дуже мало. Аналіз наявних наукових праць свідчить, що недостатньо розробленим аспектом залишається проблема підготовки менеджерів до професійної діяльності. Часто у практичній діяльності менеджери культури спираються на власний досвід, отриманий шляхом проб та помилок, а не на професійну кваліфікацію. Усе вищезазначене свідчить, що питання менеджменту в галузі культури та мистецтв є недостатньо дослідженим та потребує подальшої розробки.

Метою статті є дослідження специфіки освіти і підготовки фахівців із менеджменту культури. Для досягнення мети, необхідно, насамперед, окреслити термінологічні межі основних понять, проаналізувати специфіку менеджменту культури, виділити його основні особливості, осмислити сутність професії «культурний менеджер» та дослідити стан справ у вітчизняному освітньому просторі з отриманням освіти за цим напрямком.

Виклад основного матеріалу. Менеджмент і культура: понятійні константи. Будь-яке дослідження, на нашу думку, слід розпочинати з встановлення термінологічних меж та уточнення понятійного апарату. Адже наукові терміни є не лише основним кодифікатором семантичної інформації, вони точно і однозначно визначають чітко окреслене спеціальне поняття будь-якої галузі науки, техніки, мистецтва, суспільного життя та його співвідношення з іншими поняттями в межах спеціальної сфери.

Із проблематикою даного дослідження пов'язані такі сталі словосполучення як «менеджмент культури», «арт-менеджмент», менеджмент у сфері культури», «менеджмент соціокультурної діяльності», які, на нашу думку, потребують розмежування і уточнення.

Значення слова *«менеджмент»* почало вживатися у західній культурі з 30-х років минулого століття. Введення у вітчизняний обіг пов'язано з крахом радянської системи планової економіки і переходом на нові умови господарювання, заснованих на принципах ринку. Найчастіше слово *«менеджмент»* вживається для позначення керівництва організацією, що займається виробництвом якогось продукту. Також *«менеджмент»* розуміється як управлінська та господарська діяльність, заснована на використанні праці, інтелекту і мотивів інших людей для досягнення поставлених цілей. Основною метою менеджменту у будь-якій сфері – встановлення найбільш раціональної організації виробничого процесу, спрямованої на мінімізацію витрат і максимізацію результату.

Сьогодні менеджмент розуміють одночасно як науку та мистецтво управління. Сфери застосування менеджменту як управлінської діяльності є доволі широкими, зокрема й у сфері культури та мистецтва.

Сама сфера культури є доволі специфічною, насамперед через те, що культура має власні закони розвитку і функціонування. Окрім того, у визначенні культури існує значна кількість інтерпретацій і трактувань, що також може ускладнювати розуміння сфери діяльності. Згідно визначення ЮНЕСКО, «культура повинна розглядатися як сукупність притаманних суспільству або соціальній групі відмінних ознак – духовних і матеріальних, інтелектуальних і емоційних. Окрім мистецтва і літератури культура розуміється як спосіб життя, «вміння жити разом», систему цінностей, традицій і вірувань [19]. Культуру також розуміють як творчість, сферу генерування та продукування нових смислів через співтворення замість споживання, творчу самореалізацію і розвиток. У широкому сенсі культура – сукупність практичних, матеріальних і духовних надбань людства. «У вузькому розумінні культура – це сфера сім'ї і побуту, виробництва, взаємодія з природою, соціально-економічне, політичне та духовне життя суспільства, що охоплює як систему виховання, освіти, духовно-мистецької творчості, так і діяльність установ і організацій, що забезпечують їхнє функціонування (школи, вищі, музеї, театри, творчі спілки, товариства, міністерства тощо)» [6; 135]. Також культуру можна розглядати як самоорганізовану систему практик, спрямованих на вираження і розвиток інтелектуальної та творчої спроможності людини, спільноти або суспільства загалом. Це, зокрема, дискурсивні, мистецько-художні, креативні, творчі, комунікативні та дослідницькі практики. Отже, культура має широке тлумачення та охоплює усю різноманітність людської діяльності. Відтак і поле для менеджерсько-управлінської діяльності у сфері культури також є достатньо широким. І лише розуміння тонкощів сфери може зробити таку діяльність успішною.

Часто у наукових і дорадчих матеріалах зустрічаються такі назви як *«культурний менеджмент»*, *«менеджмент культури»*, або *«менеджмент у сфері культури»*. Досліджуючи це питання, можна стверджувати, що це синонімічні назви і таку діяльність розглядають як планування, організацію, моніторинг процесів, пов'язаних із культурою та мистецтвом, у тому числі виробництво, розповсюдження та споживання продуктів культури.

Ще одними альтернативними позначеннями управлінської діяльності, спрямованої на сферу культури є *«менеджмент соціокультурної діяльності»*. «Соціокультурна діяльність» є специфічною людською діяльністю, спрямованою на перетворення особистості та суспільства, а також певною сферою соціальної діяльності, орієнтованою на залучення людини до культури. Головним суб'єктом виступає людина, її духовний та інтелектуальний розвиток» [16; 312]. Також соціокультурна діяльність розглядається як «певна система дій, що відображає цілі й функції політики в галузі культури та дозвілля, визначає шляхи, методи й засоби їх реалізації; є керованим суспільством і його соціальними інститутами процесом залучення людини до культури та активного включення самої людини в цей процес» [13; 17]. Під соціально-культурною діяльністю розуміють доцільну активність соціального суб'єкта (особистості, спільноти, соціального інституту, етносу, нації), спрямовану на створення, збереження, трансляцію, засвоєння і розвиток традицій, цінностей і норм культури [28; 76].

Менеджер соціокультурної діяльності має бути готовим не лише до виконання певного обсягу професійних функцій, а й до творчого пошуку нестандартних моделей організації соціально-культурного середовища та інноваційних соціальних технологій, що відповідають нагальним потребам суспільства [9; 190].

Поряд з іншими назвами управлінської діяльності у сфері культури, вживається інше поняття – *«арт-менеджмент»* (з визначальним *«арт»* – від англ. art – *мистецтво*). На думку дослідників, такий історично-закономірний наслідок склався майже через «нелегальний, «дисидентський» статус культури і мистецтва часів Радянського Союзу, коли про останні події та новачки у світовому мистецтві доводилось дізнаватись із західних газет, журналів і книг. При цьому митці, часто необґрунтовано орієнтувались на західного глядача. З того часу на пострадянському просторі складається традиція вживати слово «арт» замість звичного «мистецтво». Пізніше, коли заняття сучасним мистецтвом стало справою легальною, а саме актуальне мистецтво – предметом обговорення у засобах масової інформації та надбанням широкого

кола громадськості, іншомовне слово «арт» стали вживати у якості професійного терміну (зокрема і в поєднанні з управлінською діяльністю – арт-менеджмент).

Нерідко англійське «арт» відповідає двом значенням – «художньому» (арт-проект, арт-галерея, арт-директор тощо), та «артистичному» (арт-клуб, арт-шоу та ін.), що вказує на певну спрямованість та сферу діяльності.

Арт-менеджмент є достатньо широким полем діяльності, оскільки художньо-творчий продукт вельми різноманітний. Основна специфіка діяльності арт-менеджера базується на естетичній та організаційній складовій та пов'язана з процесами створення і розповсюдження художньо-естетичних і культурних цінностей. Недарма останнім часом арт-менеджмент визначають як науку третього тисячоліття, що забезпечує фундаментальні дослідження у сфері управління художньою діяльністю, посідаючи середнє значення «між теоретичною структурою (менеджмент) і соціальним сектором (мистецтво)», а отже – суттєво відрізняється від менеджменту.

Слід також зважати на той факт, що арт-менеджмент – це не пряму керування діяльністю творчих особистостей. Арт-менеджер лише «може створювати умови, заохочувати їх писати, робити вистави, але аж ніяк не визначати, що саме вони повинні створювати. Їх творчість можна підтримувати й стимулювати» [18; 7]. Недарма, у американському вислові: «Хто виробляє, той не управляє, хто управляє, той не виробляє» закладено істинне і адекватне сприйняття діяльності менеджера, зокрема і арт-менеджера. Діяльність управлінця у сфері мистецтва може полягати, не лише у виконанні конкретного завдання, а й створенні атмосфери та умов для виконання його іншими.

Разом із тим, арт-менеджмент у більшості своїх напрямів має чимало спільного з традиційним менеджментом послуг. Цей специфічний продукт неможливо спробувати, продемонструвати, оцінити і побачити до його отримання. Адже послуги більш за все пов'язані з такими феноменами свідомості, як розуміння, сприйняття, переживання, мислення та ін. До того ж вони в більшості своїй не підлягають зберіганню. Специфіка арт-менеджменту полягає у тому, що «будь-який процес культурної взаємодії має певну мету – досягнення нового, ціннісно-значущого результату (продукту діяльності). Звідси й випливає особлива увага до проблем організації, управління даним процесом, що тісно пов'язаний з формуванням, трансформацією та взаємодією цінностей у сучасності» [14; 177].

Арт-менеджмент є інтеграцією організаційно-управлінської та естетичної діяльності та здебільшого орієнтований на мистецьку сферу. В свою чергу мистецтво постає об'єднуючою ланкою між духовною (нематеріальною) сферою та утилітарно-практичною (матеріальною) сферою – у цьому закладена специфіка мистецтва. Воно пов'язано з продуктами матеріальної діяльності людини, вносить в них естетико-духовний зміст, має відносно самостійне значення та, врешті-решт, підпорядковується функціональному і конструктивному, практичному призначенню речей.

Отже, «арт-менеджмент» означає більш вузьку галузь знань, на відміну від «менеджменту культури», він дозволяє фахово здійснювати керівництво процесом створення художніх цінностей та їх просування на ринок культурних послуг. Специфіка арт-менеджменту вимагає знань з мистецької сфери та творчості.

Специфіка менеджменту культури. Досліджуючи менеджмент культури як діяльність та освітній напрям, насамперед слід звернути увагу на трансформаційні процеси в культурі взагалі та специфіку культури зокрема, як особливої сфери людського буття. На думку зарубіжних учених сьогодення реальність трансформувалася зі SPOD-світу зі стійкістю (S – steady), передбачуваністю (P – predictable), простотою (O – ordinary) та визначеністю (D – definite) у VUCA-світ із нестабільністю, мінливістю (V – Volatility), невизначеністю, неясністю (U – Uncertainty), складністю (C – Complexity), аморфністю, неоднозначністю, двоїстістю (A – Ambiguity) [29; 312].

Сама ж культура у таких сутнісних трансформаціях змінює стереотипне упереджене ставлення до себе і перестає мислитись як сакральна, недоторкана зона, що було «однією з найбільших перешкод, яке існувало, у ставленні до культури. <...> Мовляв, у культурі діють якісь особливі закони. <...> Там натхнення і осяяння важать більше, ніж практичні навички та й ремесло. Відповідно люди, що займаються культурою, якісь «обрані», працюють за покликанням, а не заради грошей» – пише у своїй публікації І. Забіяка [10]. Проте таке ставлення до культури поступово долається. Низкою публікацій було означено суттєві зрушення у розумінні культури з позиції її економічної ресурсності. І Безгін пише, що «для реалізації послідовного культурного розвитку, орієнтованого на сучасні потреби суспільства, необхідно розв'язати проблеми «залишкового принципу» ставлення до культури» [3; 167]. «Основою економічного розвитку будь-якої країни є створення і збереження її культурних цінностей. Культура виступає головним рушієм і показником економічних змін» – пише дослідниця А. Грушина [7; 57]. «Чим вимірюється економіка? Культурою. Чим вимірюється культура? Економікою» – зазначає Л. Танюк [23; 2]. Отже, культура починає перестає співвідноситись виключно з почуттям прекрасного. Фундаментальним принципом сучасних культурних практик усіх провідних країн світу є розуміння, що

успіх у сфері культури і мистецтва неможливий без професійного менеджменту, що забезпечує умови для створення і популяризації того чи іншого культурного продукту.

По-друге, у минулому існувало розуміння культури як економічно неприбуткової сфери та некомерційного характеру її культурного продукту. Традиційно специфіку менеджменту в сфері культури пов'язували з особливостями «духовного продукту» та «духовного виробництва».

Сьогодні ставлення до культури як до некомерційної галузі суттєво змінено. Теза про те, що культура може не лише виховувати, але й заробляти, бо є найпотужнішим чинником розвитку економіки у сучасності, є не тільки прийнятною, а й актуальною. «Культура та мистецтво завжди соціально вагомі і навіть прибуткові, оскільки виступають у ролі соціальних інвестицій. Вони акумулюють і транслюють певні базові цінності суспільства, образи, національні символи, які використовуються в комерційній і некомерційній діяльності» [4; 5]. Сфера культури та мистецтва виступає базою та інфраструктурою розвитку низки інших галузей (освіти, науки, ЗМІ, видавничої діяльності, туризму, індустрії розваг та ін.). Тому зазначені вище сфери життєдіяльності передбачають сферу культури як інфраструктуру свого розвитку та існування її взагалі. <...> До того ж сфера культури має безпосередній соціальний вплив. Це пояснюється тим, що культурні традиції й символи, мова, освіта і наука складають зміст культурної ідентичності, національної самосвідомості громадян. Це створює певну суспільну консолідацію, усвідомлення спільності щодо здійснення економічних і політичних реформ, розвитку суспільства загалом [4; 234].

Ще однією специфічною рисою менеджменту культури у нашій країні є проблема «молодості ринків». «Ринки будуються на копіюванні чи адаптації зарубіжних моделей, взірців й почасти – творчих продуктів. Наслідком молодості ринків є примітивне уявлення замовника про творче виробництво, що позначається на його очікуваннях та рівні оплати творчої праці» [21; 217]. Україна – країна молода і, відповідно, всі ринки – економічний і культурний, знаходяться на початковому етапі [27]. Проте, за оцінкою фахівців, Україна має значний потенціал у цьому напрямку. Незважаючи на те, що зараз відбувається не стільки зростання «культурного ринку», а «скільки формування його базових структур» [26].

Розглядаючи специфіку культурного менеджменту, виділимо ще одну його сутнісну особливість. Культурний менеджмент є міждисциплінарним за своїм характером; він живиться даними багатьох пов'язаних із ним сфер – культурології, соціології культури, теорії менеджменту та економіки підприємств і завдяки цьому здійснює їхній синтез та породжує нові власні підходи. Міждисциплінарність культурного менеджменту виявляється у пов'язаності з культурною політикою, яка є полем діяльності та адмініструванням культури.

Отже, перспектива виходу нашої держави на європейський ринок творчих індустрій, який наразі активно демонструє конкурентоздатність та величезні можливості, зумовила чітку тенденцію до переосмислення ролі менеджменту в галузі національної культури. Це означає, що Україна, яка твердо стала на шлях прогресивних реформ, потребує нині реформатування всіх без виключення державних і недержавних важелів впливу на управління культурно-мистецькою сферою.

Культурний менеджер та його ролі. Цілком погоджуємось із висловленням відомого куратора та культурного діяча П. Гудімова, що «культурний менеджмент це інтегроване пізнання культури [8]. Він об'єднує комунікативні, кураторські та управлінські функції. При цьому менеджмент у культурній сфері ґрунтується, передовсім, на уникненні формалізованих підходів на користь процесу пошуку творчих рішень інноваційного характеру. Класичні моделі організації часто зазнають невдачі саме в умовах креативних і мистецьких викликів. Культурний менеджмент останнім часом активно здійснюється не лише в таких жанрах, як театр, кіно, література, танець, музика чи образотворче мистецтво. Ним все більше охоплюються сфери, розташовані у так званих зонах перетину між мистецтвом і наукою, культурою і туризмом, культурою і екологією, мистецтвом і соціальною сферою.

Відтак, «людина, що працює у цій сфері – *менеджер культури* – має розумітися на основах культури, мати уявлення про весь спектр культури та інновацій, які є перманентними у цій сфері. Менеджер культури не лише артикулює речі і цінності, які є в культурному середовищі, він розмовляє однією мовою з культурним середовищем» – зазначає у проекті про специфіку менеджменту культури П. Гудімов [8]. Проте культурне середовище не є закритим, воно задіює багатьох. «Культуру творять не тільки «архітектори, а і будівельники, чи тільки драматург з режисером і акторами театру; є ще ті, хто забезпечує світло, декорації, сценографію» [8].

Менеджмент культури – сфера у якій не існує однозначно встановлених рольових профілів менеджерів культури. «В залежності від жанру чи царини, їм доводиться щоразу мати справу з іншою постановкою завдань. Загалом можна говорити про функції «обслуговування» та «організації». В ролі «обслуговування» культурний менеджер діє як особа, що забезпечує можливість здійснення чогось, перебуваючи при цьому «в тіні». Він бере на себе турботу про проектний менеджмент, організовує

фінанси, активно сприяє дієвій комунікації між сторонами-учасниками. В «організаторській» ролі він бере участь у процесах віднаходження ідей, ухвалення стратегічних рішень та естетичних дискусій. Крім того, багато культурних менеджерів наразі виконують ще й роль «модератора» чи «медіатора», що організовує робочий процес в умовах різних груп інтересів, або ж спонукає їх до конструктивних перемовин один з одним. У ширшому розумінні можна говорити про «спеціаліста з діяльності в зонах переходу», тобто розуміння ролі культурного менеджера, яке відштовхується від діяльності на лініях перетину інтересів різних гравців та партнерів у суспільстві [32; 30].

Культурний менеджер – це більше, ніж організаційна робота та комунікації. «Це також безпосередня участь у реалізації ідей, у творчому втіленні задумів митця, це є пошук практичних рішень. Ділові якості мають вирішальне значення. Але без любові до мистецтва у цій професії теж нічого не буде, тож треба любити мистецтво і мати гарні зв'язки» [24].

У цьому контексті заслуговують на увагу складні завдання, що стоять перед менеджерами культури. «По-перше, сучасний управлінець керує культурно-мистецькими проектами з урахуванням наявних економічних та суспільних умов – так званий менеджмент, орієнтований на результат, коли на стадії розроблення проекту обирається його вплив на громаду, конкретну сферу та суспільство взагалі. По-друге, він уміє ризикувати в розумних межах і здатен зменшувати вплив ризикових ситуацій на фінансовий стан. Менеджер має послідовно реалізовувати програми розвитку персоналу для забезпечення життєздатності підприємства в умовах внутрішньої і зовнішньої конкуренції. А розуміння міжнародного контексту розвитку сучасної української культури допомагає українським менеджерам здійснювати промоцію своїх організацій та мистецьких проектів, що є дуже важливим чинником у наш час» [15; 3]. Тож, стає очевидним, що на часі модернізувати систему підготовки фахівців у галузі культурного менеджменту, аби надавати майбутнім керівникам знання та вміння, адекватні стрімким змінам у світі.

Специфіка освіти і підготовки фахівців з менеджменту культури. Соціальні зміни, з дня одержання України статусу самостійної держави і до сьогодні, означаються численними перетвореннями в культурній сфері. «Проте процес забезпечення «інтелектуальної незалежності» [3; 167] ще триває. Для реалізації послідовного культурного розвитку, орієнтованого на сучасні потреби суспільства XXI століття потрібно не лише оновлювати освіту, а й здійснювати пошук оптимальних напрямів розвитку цього сектора у контексті стратегічних потреб держави. Це стосується, в першу чергу, формування нових управлінських кадрів для сфери культури, які не лише зможуть діяти у ринкових умовах, розвивати вітчизняні культурні індустрії, а й підвищувати конкурентоздатність України на світовій арені.

Який же стан справ з отриманням освіти у цій сфері? Як зазначається у оглядовій довідці Міністерства культури «талановитих митців в Україні не бракує. Але професійно організовані, комерційно успішні проекти залишаються рідкістю. Митці не знають, де брати гроші, де показувати свої твори й без професійної допомоги тут не обійтися. Утім, професію «менеджер культури» в сучасному європейському уявленні отримати майже ніде» [15; 7]. Наш культурний менеджер бореться з браком знань. Навіть ті, хто працює круто, переважно вчилися на власному досвіді. В нас немає хорошої освіти для культурних менеджерів [20].

Низка проблем, що пов'язана з отриманням освіти за напрямом «Менеджер культури» пов'язана з декількома обставинами. По-перше, існує прогалина у відповідності попиту і пропозиції. Потреба отримати фахову освіту, особливо тими, хто вже працює у відповідних сферах, але відчуває брак знань, є високою, проте система вітчизняної вищої освіти не є довершеною. Освітні програми, які пропонують в Україні, вирізняє розмаїтість та здебільшого декларування пропозицій.

По-друге, наявні освітні пропозиції є відірваними від життя. Після завершення «тепличного» навчання люди потрапляють у реальний світ, де потрібні конкретні, натреновані навички і знання, діє жорсткий графік роботи і високі конкурентні умови. Тому сьогодні перший виклик такої освіти – формування чітких критеріїв і цілей навчання, а також зростання вимог до студентів. «Умовно, краще навчити студентів користуватися SWOT-аналізом, ніж «плекатися у них талант» або написання циклу рецензій скоріш стануть у нагоді арт-критику, ніж довгі і натхненні обговорення «багатства і краси української культури» – слушно зауважує І. Забіяка у своїй публікації [10].

Третьою, на наш погляд, украй важливою проблемою, є негнучкість системи, коли, наприклад, важко запросити і гідно оплатити працю фахівця-практика, який прочитав би окремих курс чи його частину, – ведуть до того, що навіть правильно названі курси («проектний менеджмент» чи «літературне кураторство») викладають ті, хто не завжди в них розуміються. І справа не лише у відсутності фаху у викладачів. Більша автономність університетів, факультетів та кафедр могла б мати можливість діяти за принципами попиту та пропозиції – самостійно складати бюджет і впливати на його реалізацію, простіше і легше змінювати навчальні дисципліни залежно від актуальних потреб.

У четверте, культурний менеджмент сфера вкрай динамічна. Теорія і історія мистецтва безумовно є базисом, який має засвоювати менеджер культури, проте менеджер культури – насамперед практик, який працює, наприклад, у галереї і розуміється на особливостях її роботи. Йому більше знадобиться навичка спостерігати за актуальним мистецтвом, розумітися на засадах його сучасного функціонування. Окрім того, культурний менеджер має, з одного боку, зберегти і передавати традиційне знання, з іншого – створювати нове, аналізувати середовище, продукувати концепти і оформлювати їх у проекти, забезпечувати фінансову сталість, інформаційний супровід, впроваджувати технологічні інновації в робочий процес.

По-п'яте, наші ЗВО сьогодні ще орієнтовані на теоретичне навчання. Вони не можуть похвалитися наданням практичних навичок. Має бути баланс між історико-теоретичними дисциплінами, які надають базові знання, і практичними дисциплінами, що формують конкретні вміння і навички.

Важливо також бути у міжнародному контексті. Закордонне стажування і участь у закордонних мистецьких програмах та заходах має бути сьогодні обов'язковою компонентою навчання за таким напрямом. Проте, на жаль, мало який навчальний заклад в Україні може продемонструвати реально діючі угоди з партнерськими інституціями та програмами обміну та стажуванням за таким напрямом.

Поряд із класичною освітою, існує *неформальна, або альтернативна освіта*, яка нині за фактом дає значно більше, ніж офіційні навчальні заклади. Саме поняття «неформальна освіта» увійшло до обігу наприкінці 1960-х років. Під час міжнародної конференції у Вільямсбурзі (США) 1967 р. постало питання про світову освітню кризу через проблеми із застарілими навчальними програмами та низьку здатність формальної освіти адаптуватися до глобальних змін. Стало очевидним, що здобути всі необхідні знання лише у системі офіційної освіти неможливо, а на зміну застарілій концепції «одна освіта на все життя» прийшла інша – «навчання впродовж усього життя» (lifelong education).

Неформальна освіта в нашій країні нині переживає піднесення, коли б не сказати «бум». Ще зовсім недавно на цій ниві працювали поодинокі ентузіасти – тоді замість розвиненої інфраструктури вітчизняної неформальної освіти були лише вогонь в очах і жага до реальних змін. Неформальні освітні проекти в Україні почали з'являтися за компенсаторним принципом, заповнюючи прогалини в освіті класичній. Це цілком логічно, адже реформування середньої та вищої школи – величезний проект, неформальна ж освіта – гнучкіша й легше адаптується до оновлень, а подекуди й сама є їхнім провідником. Цікаво, що і в інших країнах Європи, де неформальна освіта часом має понад столітню історію, увага до неї і надалі впевнено зростає.

Серед значної кількості можливостей для самоосвіти та неформальної освіти у сфері менеджменту культури найбільш потужним ресурсом став масштабний проект «*Культура і креативність*» [31], створений у рамках Програми ЄС та Східного партнерства. Була запущена освітня платформа з онлайн-курсами та наданням профільної літератури. Усі курси безкоштовні, присвячені вузькій та практичній темі. Наприклад, курс із програми «Креативна Європа», «Партнерство та Фандрейзинг», «Медіа-пітчінг», «Діджитал-комунікації», «Культура та креативність», «Проектний менеджмент в культурі», <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/communication-course> «Комунікації», «Написання проектних заявок», «Культурна стратегія», «Адвокація», «Фінанси для креативних організацій», «Фандрейзинг», «Стратегічне планування», «Маркетинг», «Створення цінності в креативній економіці» та ін.

Також освіту з менеджменту культури можна отримати завдяки ініціативі Українського культурного фонду, який запустив відео курс з культурного менеджменту. «Культурі необхідний менеджмент. Навіть найінноваційніша ідея не знайде своїх прихильників без логіки, структури і системності» – зазначається на сайті державної інституції «Український культурний фонд» [25]. Серія відео лекцій «Дуже культурний менеджмент» містить навчальний матеріал від фахівців менеджерів теоретиків і практиків – «Як створити онлайн-медіа?», «Комунікаційна стратегія», «Як працювати з донорами і меценатами», «Як створити літературну премію», «Як організувати конференцію», «Як створити кінопремію», «Культурні кошти», «Тимблдінг», «Як створити культурний проект» тощо.

Низку освітніх курсів пропонує платформа «*Prometheus*» [33], в тому числі курс загального менеджменту, курс менеджменту креативних індустрій та курс «СМС – Система Менеджменту Ситуацій», який увібрав найсучасніші світові досягнення у системі прийняття рішень (розроблений компанією Apple Consulting® спеціально для «Prometheus») та спрямований на розуміння типових помилок у прийнятті рішень та методологію прийняття рішень.

Також можливості освіти з менеджменту культури пропонує *Creative Management Camp* [30]. СМС – Creative (кореляція з кращими представниками креативної індустрії, вивчення кейсів і стажування); Management (сучасна теорія та інтенсивна практика з управління проектами, організації подій та розробки бізнес-теорії); Camp (практика генерації ідей, командна робота, індивідуальні задачі) – корисний матеріал, для тих, хто працює у культурній сфері, створює власні проекти та організовує заходи та бажає

розібратись, як працюють креативні індустрії. Ця платформа передбачає різноманітні формати зустрічей, інтенсивів, воркшопів, дискусій та лекцій з проектного менеджменту, підприємництва, маркетингу та комунікацій у культурних, соціальних, освітніх та креативних проєктів. Платформу створено для громадських активістів, молодих організаторів та кураторів, фахівців з галузі мистецтва й культури, спеціалістів із комунікацій, маркетингу та PR, для креативних підприємців. Лектори освітньої платформи – практики, спеціалісти культурної сфери, організатори культурних заходів, засновники, куратори та менеджери незалежних сучасних ініціатив, активісти від культури, освіти та соціальних проєктів, маркетологи та піарники, що працюють у креативному секторі, проєктні менеджери та спеціалісти культурних інституцій, фахівці арт-центрів та вільних просторів.

Велика кількість освітніх програм та тренінгів надається громадськими об'єднаннями та державними інституціями, які працюють у сфері культури. Наприклад, громадська організація «Порт культури», діяльність якої спрямована на збільшення можливостей для художників та інших людей творчих професій через освіту, крос-культурні програми, виставки, конкурси і проєкти.

Практичним досвідом також можуть стати тренінги з менеджменту культури у рамках *Culture Bridges* [31] – програми розвитку українського культурного сектору, яка мала на меті налагодження ефективних зв'язків між митцями, культурними операторами та інституціями в Україні і ЄС.

Отже, в нашій країні неформальні проєкти не лише заповнюють наявний вакуум, а й намагаються запустити певні процеси оновлення в освіті.

Висновки. Конкурентоздатність та величезні можливості сучасної культури, зумовили чітку тенденцію до переосмислення фахової підготовки менеджерів у сфері культури та мистецтва.

У ході дослідження встановлено, що не існує чітких дефініцій та усталених понять у сфері, пов'язаних з менеджментом культури і мистецтва. Різноманітні поняття, прямо чи дотично, пов'язані з менеджментом у сфері культури, слід розрізнявати.

Встановлено, що «Культурний менеджмент», «Менеджмент культури», або «Менеджмент у сфері культури» є синонімічними та вживаються у розумінні планування, організації, моніторингу процесів, пов'язаних із культурою та мистецтвом, у тому числі виробництво, розповсюдження та споживання продуктів культури. Специфічними рисами менеджменту культури є економічна ресурсність, комерційна виправданість, перспективність, попри молодість ринку та його міждисциплінарний характер.

«Менеджмент соціокультурної діяльності» пов'язується з соціумом та є доцільною активністю, спрямованою на створення, збереження, трансляцію, засвоєння і розвиток традицій, цінностей і норм культури. «Арт-менеджмент» як інтеграція організаційно-управлінської і естетичної діяльності, є більш вузьким напрямком менеджменту культури та здебільшого орієнтованим на мистецьку сферу. Арт-менеджмент спрямований на керівництво процесом створення художніх цінностей та їх просування на ринок культурних послуг.

На нашу думку загальною назвою напряму має бути «Менеджмент культури». Діяльність, пов'язана з більш вузькою сферою культури – мистецтвом, доцільно йменувати – «Арт-менеджмент», а управління у сфері, пов'язаній з культурними проєктами спрямованими на соціум – «Менеджмент соціокультурної сфери».

Дослідження специфіки професії «культурний менеджер», дозволяють зробити висновок, що фаховими компетенціями культурного менеджера є комплекс інтегрованих знань і вмінь. Встановлено, що фах культурного менеджера базується на інтегрованому пізнанні культури, уявленні про весь спектр інновацій, які є постійними у цій сфері, обізнаністю у проектному менеджменті, фінансах, комунікації. До фахових компетенцій також належать ділові якості та розуміння міжнародного контексту розвитку сучасної української культури. Діяльність менеджера культури вимагає нестандартних, креативних, інноваційних рішень, вона існує на перетині різних гравців та партнерів у суспільстві.

Аналіз сучасного стану вітчизняної освіти за напрямом «Менеджер культури» дозволяє говорити про її недосконалість. Існує прогалина у відповідності попиту і пропозиції, освітні програми, які пропонують в Україні вирізняє розмаїтість та здебільшого декларування пропозицій, а наявні освітні пропозиції є відірваними від життя. Також серед недоліків виділяється негнучкість системи, відірваність від міжнародного культурного процесу. На наш погляд має бути баланс між історико-теоретичними дисциплінами, що надають базові знання, і практичними дисциплінами, що формують конкретні вміння і навички.

Поряд із класичною освітою, фахові навички можна отримати завдяки неформальній, або альтернативній освіті, яка є гнучкіша й легше адаптується до оновлень, а подекуди й сама є їхнім провідником. Неформальні проєкти не лише заповнюють наявний вакуум, а й намагаються запустити певні процеси оновлення в освіті.

На наш погляд слід формувати системну вищу освіту з менеджменту культури, яка була б гнучкою і швидко адаптованою до культурно-мистецьких трансформацій. Неформальна, альтернативна освіта може бути не тільки «додатком» до вже наявних професійних знань тих, хто обрав фах у секторі креативної економіки, а розглядатись у якості освітнього ресурсу у підготовці кваліфікованих менеджерів з культури.

Список використаних джерел та літератури

- 1 Антонюк О. В. Менеджмент культурно-мистецької сфери. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського: наук. журн.* 2011. Ч. 2 (11). С. 104-110.
- 2 Безгін І. Мистецтво і ринок: нариси. Київ : ВВП «Компас», 2005. 544 с.
- 3 Безгін О. І., Бернадська А. Є., Кочарян І. С., Успенська О. Ю. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 176 с.
- 4 Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л. М. Українська культура в європейському контексті. Київ : Знання, 2007. 679 с.
- 5 Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
- 6 Горенко Л. Особливості менеджменту в сфері культури: українознавчий підхід. *Україна у світовій історії*. 2014. № 1. С. 133-143. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2014_1_13 (дата звернення 16.08.24).
- 7 Грушина А. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності: Наук. зб. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 1. 152 с.
- 8 Гудімов П. Дуже культурний менеджмент. URL: <https://www.prostir.ua/?news=ukrajinskyj-kulturnyj-fond-zapustyv-videokurs-kulturnoho-menedzhmentu> (дата звернення 6.09.24).
- 9 Дорошенко Т. В., Терентьєва Н. О., Скорик Т. В. Підготовка майбутніх фахівців напряму «Менеджмент соціокультурної діяльності»: виклики сучасності. *Вісник Черкаськ. нац. ун-ту*. Серія «Педагогічні науки». 2017. Вип. № 17-18. С. 186-194.
- 10 Забіяка І. «Культурна» освіта: чому, кого і як вчити? URL: <https://uaculture.org/texts/kulturna-osvita-chomu-i-yak-vchyty/> (дата звернення 30.09.24).
- 11 Карась Г. В. Актуальність вивчення навчальної дисципліни «Менеджмент культури і мистецтва» на музичних факультетах вищих навчальних закладів. *Прикарпатський вісник НТШ: наук. журн. / Івано-Франк. осередок Наук. т-ва ім. Т. Шевченка. Івано-Франківськ*, 2017. № 3 (39). С. 240-248.
- 12 Карлова В. В. Підготовка менеджерів сфери культури до професійної діяльності в умовах становлення ринкових відносин в Україні: напрями та перспективи. *Вчені зап. ТНУ ім. В.І. Вернадського*. Серія: Державне управління. Т. 28 (67) № 1. 2017. 63 с.
- 13 Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність : навч. посіб. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Суми : Університ. книга, 2015. 121 с.
- 14 Кулікова С. Арт-менеджмент як складова частина соціокультурної діяльності. *Наук. зап.*, 2019. Серія: Педагогічні науки. Вип. 207. С. 179-175.
- 15 Модернізація менеджменту та формування нової генерації професіоналів у галузі культури. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2016/modern.pdf (дата звернення 4.08.24).
- 16 Осінчук О. Теоретико-методологічні основи дослідження суті поняття «соціально-культурна сфера». *Вісник Львів. ун-ту ім. І. Франка*, Серія: Економічні науки, 2010. Вип. 43. 686 с.
- 17 Поплавський М. Менеджер культури : підручн. Київ, 1996. 416 с.
- 18 Переформатування системи управління в галузі культури та європейський досвід інноваційного розвитку. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2016/dos.pdf (дата звернення 24.09.24).
- 19 Преамбула Загальної декларації ЮНЕСКО про культурну різноманітність, 2001 р. URL: <https://mfa.gov.ua/storage/app/sites/1/UNESCO%20National%20Commission/strategiya-diyalnosti-natsionalnoi-komisii-ukraini-u-spravakh-yunesko.pdf> (дата звернення 4.08.24).
- 20 «П'ять гріхів українського культурного менеджменту: що впливає та як боротися». URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/culture-management> (дата звернення 4.08.24).
- 21 Силко Р. М., Силко Є. М., Силко Р. М. Особливості підготовки арт-менеджера в умовах становлення арт-ринку в Україні. *Вісник Чернігів. нац. пед. ун-ту*. Серія: Педагогічні науки, 2018. Вип. 151 (2). С. 215-218. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2018_151%282%29_51 (дата звернення 24.09.24).
- 22 Стрітьєвич Т. Арт-менеджмент: сутність поняття, види, функції, перспективи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, т. 2, 2023. С. 132-137.
- 23 Танюк Л. Культурна інновація України. *Голос України*. 2004. URL: http://gazeta.dat.ua.kultura_yak_kaapital.html (дата звернення 24.09.24).
- 24 Тейзе Є. Менеджер культури: між мистецтвом і бізнесом. URL: <http://www.dw.-com/uk/менеджер-культури-між-мистецтвом-і-бізнесом/a-4750694> (дата звернення 24.09.24).
- 25 Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/p/about> (дата звернення 14.09.24).
- 26 Філатов А. Конвульсії українського арт-ринку. URL: bankografo.com/konvulsiyiukrayinskogo-art-rinku.html (дата звернення 20.09.24).
- 27 Формування арт-ринку в Україні. Освітній ресурс Освіта.ua. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/11255/> (дата звернення 24.09.24).

28 Щербина-Яковлева О. Ю., Світайло Н. Д., Ключко М. О., Щербина А. М. Менеджмент соціокультурної діяльності як напрям наукового та технологічного знання. Ч. 1. Дидактика, логіка, методологія. Підруч. Суми, Репозитарій СумДУ, 2018. 207 с.

29 Bennett N. What a difference a word makes: Understanding threats to performance in a VUCA world. *Business Horizons*. 2014. N. 57 (3). P. 311-317.

30 Creative Management Camp. URL: <https://creativemanagement.in.ua/> (дата звернення 24.09.24).

31 Culture Bridges. URL: http://culturebridges.eu/training_cultural_management та ін. (дата звернення 24.09.24).

32 Föhl, Patrick S.; Wolfram, Gernot: «Masters of Interspaces». Remarks on a form of cultural management in the space of politico-cultural measures at both a national and an international level that is in keeping with the times, internal paper Goethe-Institute Vorlage: Föhl, Patrick S./Wolfram, Gernot (2014): Meister der Zwischenräume, in: *swissfuture. Magazin für Zukunftsmonitoring*, 03/14: 26-32).

33 Prometheus. URL: <https://prometheus.org.ua/courses-catalog/> (дата звернення 30.09.24).

Referens

1 Antonjuk O. V. Menedzhment kulturno-mystecjkoji sfery. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chajkovskjogho: nauk. zhurnal*. 2011. Ch. 2 (11). S. 104-110.

2 Bezghin I. *Mystectvo i rynek: narysy*. K.: VVP «Kompas», 2005. 544 s.

3 Bezghin O. I., Bernadsjka A. Je., Kocharjan I. S., Uspensjka O. Ju. *Kulturna polityka ta mystecjka osvita: modeljuvannja procesiv* K.: Instytut kulturologiji NAM Ukrainy, 2013. 176 s.

4 Boghucjkyj Ju. P., Andrushhenko V. P., Bezvershuk Zh. O., Novokhatjko L. M. *Ukrajinsjka kultura v jevropejskomu konteksti*. K.: Znannja, 2007. 679 s.

5 Ghaghoort Gh. *Menedzhment mystectva. Pidpryjemnyckyj stylj*. Ljviv: Litopys, 2008. 360 s.

6 Ghorenko L. *Osoblyvosti menedzhmentu v sferi kultury: ukrajinoznavchij pidkhyd*. Ukraina u svitovij istoriji. 2014. # 1. S. 133-143. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2014_1_13 (data zvernennja 16.08.24).

7 Ghrushyna A. *Osoblyvosti orghanizaciji systemy menedzhmentu sfery kultury ta mystectv*. Visnyk Kyjivskogho nacionalnogho universytetu kultury i mystectv. Serija: Menedzhment sociokulturnoji dijalnosti: Naukovyj zbirnyk. Kyjiv : Vyd. centr KNUKiM, 2018. Vypusk 1. 152 s.

8 Ghudimov P. *Duzhe kulturnyj menedzhment*. URL: <https://www.prostir.ua/?news=ukrajinskyj-kulturnyj-fond-zapustyv-videokurs-kulturnoho-menedzhmentu> (data zvernennja 6.09.24).

9 Doroshenko T.V., Terentijeva N.O., Skoryk T. V. *Pidghotovka majbutnikh fakhivciv napjamu «Menedzhment sociokulturnoji dijalnosti»: vyklyky suchasnosti*. Visnyk Cherkasjkogho nacionalnogho universytetu. Serija «Pedagoghichni nauky». 2017. Vypusk # 17-18. S. 186-194.

10 Zabijaka I. «Kulturna» osvita: chomu, kogho i jak vchyty? URL: https://uaculture.org/texts/kulturna-os_vita-chomu-i-yak-vchyty/ (data zvernennja 30.09.24).

11 Karasj Gh.V. Aktualnistj vyvchennja navchalnoji dyscypliny «Menedzhment kultury i mystectva» na muzychnykh fakul'tetakh vyshhykh navchalnykh zakladiv. *Prykarpatskij visnyk NTSh: naukovyj zhurnal / Ivano-Frank. osередok Nauk. t-va im. Shevchenka*. Ivano-Frankivsk, 2017. # 3 (39). S. 240-248.

12 Karlova V.V. *Pidghotovka menedzheriv sfery kultury do profesijnoi dijalnosti v umovakh stanovlennja rynkovykh vidnosyn v Ukraini: naprjamy ta perspektyvy*. Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadsjkogho. Serija: Derzhavne upravlinnja, Tom 28 (67) # 1 2017, 63 s.

13 Kochubej N. V. *Sociokulturna dijalnistj : navch. posib*. Nac. ped. un-t im. M. P. Draghomanova. Sumy: Universytetsjka knygha, 2015. 121 s.

14 Kulikova S. *Art-menedzhment jak skladova chastyna sociokulturnoji dijalnosti*. Naukovi zapysky. Serija : Pedagoghichni nauky. Vypusk 207, S. 179-175.

15 *Modernizacija menedzhmentu ta formuvannja novoji ghereraciji profesionaliv u ghaluzi kultury*. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2016/modern.pdf (data zvernennja 4.08.24).

16 Osinchuk O. *Teoretyko-metodologichni osnovy doslidzhennja suti ponjattja «socialjno-kulturna sfera»*. Visnyk Ljviv. un-tu im. I. Franka, Serija ekon. 2010. Vyp. 43. 686 s.

17 Poplavsckij M. *Menedzher kultury : pidruchnyk*. Kyjiv, 1996. 416 s.

18 *Pereformuvannja systemy upravlinnja v ghaluzi kultury ta jevropejskij dosvid innovacijnogho rozvytku*. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2016/dos.pdf (data zvernennja 24.09.24).

19 *Preambula Zaghaljnoji deklaraciji JuNESKO pro kulturnu riznomanitnistj, 2001 r.* URL: <https://mfa.gov.ua/storage/app/sites/1/UNESCO%20National%20Commission/strategiya-diyalnosti-natsionalnoi-komisii-ukraini-u-spravakh-yunesko.pdf> (data zvernennja 4.08.24).

20 «P'jatj ghrihiv ukrajinsjkogho kulturnogho menedzhmentu: shho vplyvaje ta jak borotysja». URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/culture-management> (data zvernennja 4.08.24).

21 Sylko R. M., Sylko Je. M. Sylko R. M. *Osoblyvosti pidghotovky art-menedzhera v umovakh stanovlennja art-rynku v Ukraini*. Visnyk Chernighivskogho nacionalnogho pedagoghichnogho universytetu. Serija: Pedagoghichni nauky. 2018. Vyp. 151(2). S. 215-218. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2018_151%282%29__51 (data zvernennja 24.09.24).

22 Stritjjevyh T. *Art-menedzhment: sutnistj ponjattja, vydy, funkciji, perspektyvy rozvytku*. Aktualni pytannja ghumanitarnykh nauk. Vyp. 67, tom 2, 2023, s.132-137.

23 Tanjuk L. *Kulturna innovacija Ukrainy*. Gholos Ukrainy. 2004. URL: http://gazeta.dat.ua/kultura_yak_kaapital.html (data zvernennja 24.09.24).

- 24 Tejze Je. Menedzher kultury: mizh mystectvom i biznesom. URL: <http://www.dw.-com/uk/menedzher-kuljtury-mizh-mystectvom-i-biznesom/a-4750694> (data zvernennja 24.09.24).
- 25 Ukrajinsjkyj kulturnyj fond. URL: <https://ucf.in.ua/p/about> (data zvernennja 14.09.24).
- 26 Filatov A. Konvulsiji ukrajinskogho art-rynku. URL: bankografo.com/konvulsiyiukrayinskogo-art-rinku.html (data zvernennja 20.09.24).
- 27 Formuvannja art-rynku na Ukraini. Osvitnij resurs Osvita.ua. URL: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11255/> (data zvernennja 24.09.24).
- 28 Shherbyna-Jakovleva O.Ju., Svitajlo N.D., Klochko M. O., Shherbyna A. M. Menedzhment sociokulturnoji dijalnosti jak naprjam naukovogho ta tekhnologhichnogho znannja. Chastyna 1. Dydaktyka, loghika, metodologhija. Pidruchnyk. Sumy, Repozytarij SumDU, 2018. 207 s.
- 29 Bennett N. (2014). What a difference a word makes: Understanding threats to performance in a VUCA world. Business Horizons. 2014. No. 57 (3). P. 311-317.
- 30 Creative Management Camp. URL: <https://creativemanagement.in.ua/> (дата звернення 24.09.24).
- 31 Culture Bridges. URL: http://culturebridges.eu/training_cultural_management та ін. (дата звернення 24.09.24).
- 32 Föhl, Patrick S.; Wolfram, Gernot (2014): «Masters of Interspaces». Remarks on a form of cultural management in the space of politico-cultural measures at both a national and an international level that is in keeping with the times, internal paper Goethe-Institute Vorlage: Föhl, Patrick S./Wolfram, Gernot (2014): Meister der Zwischenräume, in: swissfuture. Magazin für Zukunftsmonitoring, 03/14: 26-32).
- 33 Prometheus. URL: <https://prometheus.org.ua/courses-catalog/> (дата звернення 30.09.24).

CULTURE AND MANAGEMENT IN THE NATIONAL EDUCATIONAL SPACE : STATUS, CHALLENGES, PROSPECTS

Uvarova Tetiana – Candidate of Sciences (Study of Art), professor, Department of arts and humanitarian studies, International Humanitarian University, Odessa

The article actualizes the problem of training specialists in the field of cultural management. By studying the essence of the relationship between management and culture, an attempt is made to outline the terminological boundaries of the basic concepts and analyze the specifics of cultural management as an activity. Such specific features as economic resourcefulness, commercial feasibility, prospects and interdisciplinarity are highlighted. The professional competencies of a cultural manager are comprehended. It is established that the specialty of a cultural manager is based on integrated knowledge of culture, awareness of project management, finance, and communication. The professional competencies also include business qualities and understanding of the international context of activity, creativity. The article analyzes the state of national education in the field of «Culture Manager». Gaps and shortcomings are identified. It is proposed to consider non-formal, alternative education as an additional resource in the training of cultural managers along with classical education.

Key words: culture, management, «cultural management», «cultural management», «management in the field of culture», «management of socio-cultural activities», «art management».

UDC 37.316.378.33.001.9

CULTURE AND MANAGEMENT IN THE NATIONAL EDUCATIONAL SPACE: STATUS, CHALLENGES, PROSPECTS

Uvarova Tetiana – Candidate of Sciences (Study of Art), professor, Department of arts and humanitarian studies, International Humanitarian University, Odessa

The competitiveness and enormous opportunities of modern culture have led to a rethinking of the professional training of managers in the field of culture and art.

The purpose of the article is to study the specifics of national education and training of specialists in cultural management.

The methodological basis was the analytical method, which allowed obtaining information about the object, examining each element in detail, identifying its properties and connection with other components.

Results. The article actualizes the issue of the essence of the relationship between management and culture. The conceptual apparatus is clarified and the terminological boundaries of the main concepts are outlined. It is established that «cultural management», «cultural management», or «management in the field of culture» are synonymous and are used in the sense of planning, organization, monitoring of processes related to culture and art, including the production, distribution and consumption of cultural products. «Management of socio-cultural activities» is associated with society and is an appropriate activity aimed at creating, preserving, broadcasting, assimilating and developing cultural traditions, values and norms. «Art management» as an integration of organizational, managerial and aesthetic activities is a narrower area of cultural management and is mostly focused on the artistic sphere.

The specifics of cultural management are analyzed and such specific features as economic resourcefulness, commercial feasibility, and interdisciplinarity are highlighted.

The professional competencies of a cultural manager are outlined. It has been established that the specialty of a cultural manager is a complex of integrated knowledge and skills based on knowledge of culture, an understanding of the whole range of innovations, awareness of project management, finance, communication, business skills, knowledge of the international context, and creativity.

The current state of national education in the field of «Cultural Management» is analyzed. It is found that there is a gap in the matching of supply and demand, educational programs offered in Ukraine are characterized by diversity and mostly declaration of offers, and the existing educational offers are detached from life. There is an imbalance between historical and theoretical disciplines that provide basic knowledge and practical disciplines that develop specific skills. The author also highlights the system's inflexibility and isolation from the international cultural process, which must be overcome in the national education system in this area.

It is emphasized that, along with classical education, professional skills can be acquired through non-formal or alternative education, which is more flexible and easier to adapt to updates, and sometimes is itself a guide to them. Informal projects not only fill the existing vacuum, but also try to launch certain processes of renewal in education.

Conclusion. In our opinion, it is necessary to form a systematic higher education in cultural management that is flexible and quickly adaptable to cultural and artistic transformations. Non-formal, alternative education can be not only a «supplement» to the existing professional knowledge of those who have chosen a profession in the creative economy sector, but can also be considered as an educational resource in the training of qualified cultural managers.

Key words: culture, management, «cultural management», «cultural management», «management in the field of culture», «management of socio-cultural activities», «art management».

Надійшла до редакції 9.01.2023 р.

УДК: 39:008

КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ГУЦУЛЬЩИНИ І ФОРМИ ЙОГО ПРЕЗЕНТАЦІЇ В СУЧАСНИХ УМОВАХ : УПРАВЛІНСЬКИЙ ВИМІР

Лілія Лучинська – здобувачка освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.920>
lilyaluchynska0912@gmail.com

Сергій Виткалов – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне
<http://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується культурний потенціал Гуцульщини та форми його презентації в сучасних умовах. Актуальність теми обумовлена значним культурним, історичним та природним потенціалом регіону, який може стати основою для розвитку різних видів туризму та культурних заходів. Досліджуються виклики та можливості, що стоять перед Гуцульщиною, аналізується вплив пандемії COVID-19 та війни в Україні на туристичну сферу. Окрема увага приділяється освітнім ініціативам, музейній діяльності та культурним фестивалям, що сприяють популяризації гуцульської культури та розвитку регіону. Розглядаються інтерактивні методи музейної діяльності, що залучають молодь до вивчення гуцульських традицій, а також різні форми культурних заходів, таких як фестивалі, що об'єднують місцевих жителів і туристів. Аналізується роль громадських організацій та державних інституцій у збереженні й розвитку культурної спадщини Гуцульщини, а також пропонуються стратегії для підвищення туристичної привабливості регіону. Увагу приділено питанням економічного розвитку та стійкості регіону в умовах сучасних викликів.

Ключові слова: туристична сфера, культурний потенціал, Гуцульщина, COVID-19, війна в Україні, культурні заходи, музейна діяльність, освітні ініціативи.

Постановка проблеми. Сучасний стан розвитку України стимулює посилену увагу до регіональної культурної практики, позаяк саме регіони демонструють численні ініціативи в усіх сферах суспільного життя. Тож і питання вивчення потенціалу Гуцульщини та форм його презентації в нинішніх умовах є багатоаспектною темою, що вимагає комплексного наукового підходу. Гуцульщина, як унікальний етнографічний регіон України, володіє значним культурним, історичним та природним потенціалом, який може стати основою для розвитку різних видів туризму та культурних заходів. Однак, використання цього потенціалу стикається з низкою викликів, що потребують детального аналізу та розробки стратегічних рішень.

Існує проблема ідентифікації та інвентаризації культурної спадщини Гуцульщини. Багато культурних об'єктів та практик залишаються мало дослідженими або взагалі невідомими широкій громадськості. Це призводить до втрати культурної ідентичності та зниження інтересу до регіону як серед місцевих жителів, так і потенційних туристів. Недостатня інфраструктура та слабкий рівень розвитку туристичних послуг обмежують можливості презентації гуцульської спадщини. Незважаючи на багатий природний потенціал, зокрема, Карпатські гори, мінеральні джерела та мальовничі ландшафти, регіон страждає від недостатнього фінансування та відсутності сучасної туристичної інфраструктури. Існує проблема недостатньої промоції та маркетингу культурного та туристичного потенціалу Гуцульщини. Сучасні PR-технології та інструменти цифрового маркетингу можуть суттєво підвищити привабливість

регіону, однак їх використання залишається обмеженим через відсутність системного підходу та стратегічного планування. Зважаючи на ці виклики, необхідно розробити комплексну стратегію розвитку та презентації потенціалу Гуцульщини, яка включатиме інвентаризацію культурних об'єктів, покращення туристичної інфраструктури та активну промоцію регіону на національному та міжнародному рівнях. Це дозволить не лише зберегти унікальну культурну спадщину, але й сприяти економічному розвитку регіону, підвищуючи його привабливість для туристів та інвесторів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій, присвячених виявленню культурного потенціалу Гуцульщини та форм його презентації, охоплює різноманітні аспекти, від фестивалів і музеїв до наукових конференцій і інтерактивних проєктів. Матеріали науково-практичної конференції «Міжнародна Карпатська Школа етнодизайну: Косів-Яремче 2018» (Є. Антонович та ін.) присвячені проблемам та перспективам збереження гірської природи й етнічної культури Гуцульщини в умовах глобалізації. Матеріали заходу підкреслюють значення міждисциплінарного підходу до вивчення та популяризації гуцульської культури. Так, Т. Паска у статті «Етнопедагогічний потенціал музеїв Гуцульщини [7]» досліджує роль музеїв у освітньому процесі, підкреслюючи їх значення для етнопедагогіки та формування національної свідомості. І. Репета [9] акцентує увагу на важливості збереження нематеріальної культурної спадщини, зокрема обрядів, фольклору та традиційних знань, для збереження національної ідентичності та розвитку туризму. Д. Стефлюк [10] підкреслює значення громадських організацій у збереженні та популяризації гуцульської культури. Автор аналізує діяльність товариства та його внесок у розвиток етнокультурного потенціалу регіону.

Таким чином, література, присвячена Гуцульщині, охоплює хоч і широкий спектр аспектів, зокрема від культурних фестивалів та музейної справи до освітніх ініціатив і наукових досліджень, проте більшість праць є застарілими і окреслена проблематика потребує актуалізації. Різноманітність форм презентації культурного потенціалу регіону свідчить про його багатогранність та важливість для національної ідентичності України.

Метою статті є дослідження потенціалу Гуцульщини з акцентом на її культурну, історичну та природну спадщину, а також визначення ефективних форм презентації цього потенціалу в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Гуцульщина являє собою оригінальний етнографічний регіон, що знаходиться у горах Українських Карпат, відомий своїми унікальними господарськими методами, традиційною матеріальною культурою та духовними обрядами.

Відповідно до сучасного адміністративного устрою, Гуцульщина охоплює південні території Надвірнянського та Косівського р-нів, а також Верховинський р-н Івано-Франківської обл. До складу регіону входять південні частини Вишницького та Путильського р-нів Чернівецької обл., а також Рахівський р-н Закарпатської обл. Гуцульщина межує з іншими територіями, проте їх кордони не мають чіткого визначення. Села Березів, Яблунів, Уторопа, Косів, Кути та Вишниця лежать у перехідній зоні, що веде до Покуття. Загальна площа Гуцульщини майже 6 тис. км², а чисельність населення приблизно 200 тис. осіб, з яких 96,7% становлять українці. Найбільші населені пункти включають Вишницю, Косів, Рахів, Яремче, Верховину, Делятин, Путилу та Ясіню. Регіон складається з 140 сіл, 5 селищ та 2 міст [2].

Однією з ключових особливостей Гуцульщини, як етнографічного регіону, є її унікальне географічне розташування в гористій місцевості, де вся територія розташована на висоті понад 500 м. над рівнем моря. Гуцульщина займає найвищі, переважно середньогірські південно-східні частини Українських Карпат. І саме тут розташована Говерла – найвища вершина цих гір із висотою 2016 м. Гористі ландшафти вимагають від мешканців особливих способів існування і розвитку унікального набору духовних і матеріальних навичок, що відрізняються від навичок мешканців рівнинних територій. Гори суттєво впливають на всі аспекти життя гуцулів, від історії до психофізичних характеристик населення. Регіон вирізняється своїми субальпійськими полонинами, традиційним пасовищним скотарством, розкиданими і нерегулярними поселеннями, а також багатими етнографічними особливостями, включаючи традиційний одяг з вишитими геометричними мотивами, специфічний діалект, характерну дерев'яну архітектуру, фольклор, обряди та ремесла. Це культурне багатство Гуцульщини у XXI ст. є унікальним і демонструє гармонійне співіснування людини з природою в гірському середовищі. Традиційна культура гуцулів глибоко вкорінена в їхніх звичаях, способі життя та світогляді. Проте, попри усю унікальність і важливість культурної спадщини, Гуцульщина стикається з викликами сучасності, зокрема з глобалізацією та поширенням сучасних технологій, які загрожують етнічній культурі регіону. Ці зміни можуть негативно впливати на екологічний, економічний, історичний та культурний аспекти життя Гуцульщини, створюючи ризик для збереження її унікальної ідентичності [4].

Охорона матеріальної спадщини Гуцульщини та розкриття потенціалу регіону викликає інтерес серед різноманітних зацікавлених сторін, включно з місцевими жителями, дослідниками, владою та міжнародними організаціями. Зусилля, що вживаються для вирішення цієї проблеми, включають в себе

різноманітні ініціативи по збереженню природи, розробці проектів в сфері туризму та відпочинку, відродженню традиційних народних занять і мистецтв, а також освітні заходи. Відомі дослідниці А. Кібич та І. Кібич зазначають, що за роки незалежності України досягнуті значні успіхи у цій області.

Таблиця 2.1. Ініціативи, спрямовані на презентацію регіональних культурних практик та сприянні сталому розвитку Гуцульщини

Ініціативи	Опис
Створення національних та регіональних парків	Створення охоронних територій, таких як Карпатський біосферний заповідник та Природний заповідник «Горгани», а також національних природних парків для збереження біорізноманіття та культурної спадщини.
Заходи та програми захисту довкілля	Впровадження заходів для підтримання якості довкілля та покращення умов проживання, включаючи ініціативи щодо вирощування лікарських рослин, збереження біорізноманіття та екологічного туризму.
Гуцульські фестивалі	Організація культурних заходів для святкування та збереження гуцульської спадщини, які перетворилися з ініціатив науково обґрунтованих платформ для культурного оновлення.
Освітні ініціативи	Розробка освітніх програм, що інтегрують історію, культуру та народні мистецтва Гуцульщини у шкільні програми, просуваючи національну ідентичність та практичні навички у традиційних ремеслах.
Відродження гуцульських ремесел	Відновлення традиційних ремесел, таких як ткацтво, з інституціями, що просувають екологічно чисті практики та беруть участь у міжнародних заходах для показу гуцульських ремесел.

Джерело: сформовано самостійно авторами на основі [3].

Однією з найпоширеніших форм презентації Гуцульщини є фестивалі, що розпочалися в жовтні 1991 р. у с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну. За роки державної незалежності України ці фестивалі стали ключовими у формуванні національної свідомості та популяризації культурної спадщини, об'єднуючи різноманітні традиції та народне мистецтво. Вони приваблюють високопосадовців, політиків, громадських діячів та гостей з різних країн, сприяючи розвитку міжнародних економічних і культурних зв'язків.

Міжнародні гуцульські фестивалі, започатковані Товариством «Гуцульщина» у 1990 р., мають на меті відродження та збереження духовної і матеріальної культури гуцулів і включають наукові конференції, круглі столи, симпозиуми, мистецькі виступи та спортивні змагання, об'єднуючи творчі сили гуцулів з різних регіонів України та зарубіжжя.

Перший Гуцульський фестиваль (1991 р.) підкреслив важливість збереження гуцульської спадщини та культурної єдності. Відтоді фестиваль став щорічною традицією, що демонструє автентичність і багатство гуцульської культури. Фестиваль дотримується принципів ротації між районними центрами та містами Гуцульщини для сприяння інклюзивності, участі різноманітних мистецьких та культурних колективів, що забезпечує представлення гуцульської автентики у різних жанрах, і підтримки аматорського виконавства, відкриваючи нові таланти та відзначаючи низову творчість [10].

Живим відображенням культурного багатства регіону є гуцульський карнавал у Яремче, який проходить на головній вулиці міста та збігається з Днем міста. На карнавалі встановлюються гуцульські платформи, прикрашені народними українськими мотивами, супроводжувані традиційною музикою та частуванням стравами гуцульської кухні. Учасники карнавалу на платформах, конях, велосипедах чи квадроциклах повинні включати елементи гуцульської культури у свої виступи, що стимулює різноманітність учасників. Важливою особливістю карнавалу є відтворення весілля Довбуша з костюмованими персонажами та традиційними частуваннями для відвідувачів. Гуцульський карнавал відображає дух спільноти, залучаючи учасників із навколишніх сіл та місцевих установ. Захід традиційно завершується ярмарками еко-продуктів, майстер-класами та гуцульськими спортивними іграми, забезпечуючи продовження святкової атмосфери [1]. Варто відзначити, що презентація культурного потенціалу регіону здійснюється і на інших фестивалях.

Таблиця 2.2. Популярні фестивалі Гуцульщини

Назва фестивалю	Мета/опис
Фестиваль «Зимова казка	Демонстрація різдвяних традицій через вокальні виступи, народні гуляння та різноманітні святкування різдвяного циклу.
Фестиваль автентичних колядок «Христос рождається – славімо	Присвячений збереженню гуцульських колядницьких традицій за участю мистецьких колективів регіону.

його!»	
Гуцульський етнофестиваль «Великдень у Космачі»	Популяризація етнічних традицій та відродження місцевих ремесел, особливо у великодній період.
Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Писанка»	Збереження традицій писанкарства та піднесення національного народного мистецтва шляхом підтримки обдарованих дітей та молоді.
Фестиваль автентичного одягу та традицій «Лудине»	Популяризація ужиткового мистецтва, традицій та обрядів Гуцульщини, активізація громадського та культурного життя Косівщини, підтримка музейної справи.
Обласний фольклорно-етнографічний фестиваль «Татарівська ватра»	Популяризація карпатських традицій для розвитку туризму в Яремчанському регіоні.
Фестиваль «Спаський ярмарок»	Збереження традицій бджільництва в Карпатському регіоні та популяризація меду і оздоровчих продуктів.
Фестиваль автентичної карпатської кухні «Смачний Спас»	Збереження та розвиток автентичної культури харчування, фольклору, традицій бджільництва, стимулювання розвитку екотуризму.
Регіональний фестиваль кераміки, ремесел та фольклору «Мальований дзбаник»	Популяризація косівської мальованої кераміки як унікального явища в українській культурі.

Джерело: сформовано авторами самостійно на основі [9].

Гуцульські фестивалі є важливою платформою для вшанування народної творчості та зміцнення єдності між громадами. Вони дозволяють митцям різного рівня демонструвати свої таланти, обмінюватися досвідом та популяризувати народне мистецтво. Патріотична тематика останніми роками набуває популярності, відображаючи незламний дух гуцулів перед викликами. Фестивалі свідчать про стійкість українського народу, вшановуючи історичних героїв та сучасних захисників. Ефективною презентацією культурного потенціалу Гуцульщини є щорічна Міжнародна Карпатська Школа, що об'єднує людей з різних сфер: освіти, мистецтва, науки та громадського активізму. Основні завдання школи включають сприяння співпраці, популяризацію народного мистецтва та заохочення молоді до підтримки традицій. Також підвищується обізнаність про збереження довкілля, покращується культурне та рекреаційне середовище, підтримується розвиток культури та туризму в регіоні. Школа проходить у Косові, культурному центрі Гуцульщини, та забезпечує гостинну атмосферу для навчання і творчості. Програма включає лекції, воркшопи, екскурсії та художні виставки, адаптуючись до інтересів учасників. Тематика школи охоплює енергозбереження, етнокультурну спадщину, екологічну стійкість та розвиток громад. Завдяки лекціям і воркшопам учасники знайомляться з гуцульським мистецтвом і традиціями. Традиційним способом презентації культурної спадщини Гуцульщини є музеї. Найвідоміший з них – Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття в Коломиї, що зберігає колекцію з 50.000 експонатів. Інші важливі музеї – Вижницький краєзнавчий музей, Берегометський історичний музей та Косівський музей народного мистецтва. Також численні шкільні, відомчі та приватні музеї сприяють збереженню культурної спадщини регіону [5].

Освітній аспект музейної діяльності Гуцульщини підкреслюється інтерактивними методами та учнівськими експедиціями, організованими відділом «Гуцульщина» Науково-дослідного інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Ці експедиції, присвячені темам живої історії Гуцульщини та майстрів народного мистецтва, надають студентам унікальний навчальний досвід. Приватні музеї також відіграють важливу роль у популяризації гуцульської культури, серед яких виділяються Музей гуцульської символіки ім. Ю. Боберського та Етнографічний музей родини Корнелюків. Інноваційні музейні проекти останніх років приваблюють різноманітну аудиторію, особливо молодь. Яскравими прикладами є Музей писанкового розпису в Коломиї та парк-музей «Карпати в мініатюрі» в Яремче. Тематичні екскурсії, організовані музеями, такими як Музей гуцульського побуту та мистецтва «У трембітаря» у Верховині, пропонують цінний освітній досвід [7].

Особливої уваги в контексті форм презентації регіональних культурних практик заслуговує Інтерактивний музей косівської кераміки, пропонуючи сучасний та цікавий спосіб. Концепція експозиції музею дає змогу відвідувачам торкатися керамічних експонатів, досліджувати шухляди, грати в ігри та проходити квести. У поєднанні з тематичним фондом музею забезпечує захоплюючий досвід, який навчає та розважає. Цей інноваційний простір, створений в рамках проекту «Інтерактивний музей» Програми підтримки ініціатив карпатських громад, має на меті популяризацію культурної спадщини Карпатського регіону. Однією з ключових особливостей музею є його адаптація для людей з порушеннями зору, що забезпечує доступність для всіх відвідувачів. Демонструючи історію косівської кераміки за допомогою інтерактивних експонатів та сучасного обладнання, музей сприяє збереженню та популяризації цього

традиційного ремесла. Косівська кераміка, визнана туристичним символом Гуцульщини та включена до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, має значення і за межами України [6; 8].

Висновки. Гуцульщина, з її багатою історією, культурними традиціями та унікальними природними ландшафтами, має величезний потенціал для розвитку та презентації в сучасних умовах. Збереження матеріальної й духовної культури регіону, розвиток туризму, популяризація народного мистецтва та ремесел є ключовими аспектами, які потребують уваги і підтримки. Необхідно продовжувати і розширювати проведення гуцульських фестивалів, які вже зарекомендували себе як важливий засіб популяризації гуцульської культури. Фестивалі не лише об'єднують громади, але й сприяють економічному розвитку регіону через залучення туристів. Особливу увагу слід приділити патріотичній тематиці, яка відображає дух гуцулів і актуальність збереження культурної спадщини в умовах сучасних викликів.

Важливо підтримувати освітні ініціативи, серед яких Міжнародна Карпатська Школа, що об'єднує різні сфери – освіту, мистецтво, науку та громадський активізм. Ця школа сприяє співпраці між зацікавленими сторонами, популяризує народне мистецтво та традиції, а також підвищує обізнаність про екологічну стійкість і збереження довкілля. Такі проекти мають стати регулярними та отримувати підтримку як на місцевому, так і на міжнародному рівнях. Музеї відіграють важливу роль у збереженні й популяризації гуцульської культури. Вони повинні продовжувати розвивати інтерактивні методи навчання, організовувати учнівські експедиції та залучати молодь до дослідження історії та традицій регіону. Приватні музеї, як-от Музей гуцульської символіки ім. Ю. Боберського та Етнографічний музей родини Корнелюків мають отримувати додаткову підтримку для збереження унікальних експонатів і культурних об'єктів. Інноваційні музейні проекти, серед яких Музей писанкового розпису в Коломиї та парк-музей «Карпати в мініатюрі» в Яремче, повинні розвиватися й надалі, приваблюючи різноманітну аудиторію, особливо молодь. Тематичні екскурсії, організовані музеями, такими як Музей гуцульського побуту та мистецтва «У трембітаря» у Верховині, слід активно просувати як важливий елемент освітнього досвіду. На додаток до цих заходів, необхідно розробити та впровадити програми підтримки традиційних народних ремесел, які є невід'ємною частиною культурної спадщини Гуцульщини. Майстер-класи, воркшопи та виставки повинні стати регулярною практикою, залучаючи як місцевих жителів, так і туристів. В умовах глобалізації та зростаючого впливу сучасних технологій важливо забезпечити стійкий розвиток регіону, поєднуючи традиції та інновації. Це допоможе зберегти унікальну культурну спадщину Гуцульщини, сприяючи економічному та соціальному розвитку регіону, забезпечуючи привабливість і збереження національної ідентичності.

Список використаної літератури та джерел

1. В Яремчі пройшов барвистий І Гуцульський карнавал (фото, відео). 0342.ua - Сайт м. Івано-Франківська. URL: <https://www.0342.ua/news/2465934/v-aremcj-projsov-barvistij-i-guculskij-karnaval-foto-video> (дата звернення: 01.04.2024).
2. Гуцульщина. Енциклопедія Сучасної України ЕСУ. URL: <https://esu.com.ua/article-25040> (дата звернення: 31.03.2024).
3. Кібич А., Кібич І. Збереження етнокультурних традицій Гуцульщини як запорука сталого розвитку краю. *Наук. зап.* 2010. № 1. С. 430–436. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/21544/1/Kibych.pdf> (дата звернення: 01.04.2024).
4. Лаврук М. М. Гуцули Українських Карпат (етногеографічне дослідження) : монографія. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 288 с. URL: <https://geography.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/06/гуцули-України.pdf> (дата звернення: 30.03.2024).
5. Міжнародна Карпатська Школа етнотуризму: Косів-Яремче 2018 / Є. Антонович та ін. Гуцульщина – XXI сторіччя: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні українських Карпат в умовах глобалізації. : *Матеріали наук.-практ. конф., у рамках XXV Міжнар. гуцул. фестивалю, м. Яремче, 27 лип. 2018 р. Яремче, 2019. С. 9–12.* URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1151/2/Збірник%20тез%20-%20Гуцульщина.pdf> (дата звернення: 01.04.2024).
6. На Косівщині відкрили інтерактивний музей косівської кераміки. Суспільне | Новини. URL: <https://suspilne.media/102998-na-kosivshini-vidkrili-interaktivnij-muzej-kosivskoi-keramiki/> (дата звернення: 01.04.2024).
7. Паска Т. Етнопедagogічний потенціал музеїв Гуцульщини. *Зб. наук. пр. ЛІГОС*. 2021. № 2. С. 96–99. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/16182/14435> (дата звернення: 01.04.2024).
8. Пограти й пройти квест: на Прикарпатті з'явився інтерактивний музей косівської кераміки. *Українформ – актуальні новини України та світу*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3186429-pograti-v-igri-j-projti-kvest-na-prikarpatti-zavivsa-interaktivnij-muzej-kosivskoi-keramiki.html> (дата звернення: 01.04.2024).
9. Репета І. В. Збереження та популяризація нематеріальної культурної спадщини Івано-Франківської області. *Міжнар. наук. журн. «Інтернаука»*. 2020. № 20. С. 31–34. URL: <https://r.donnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/1575/16113217076274.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=32> (дата звернення: 01.04.2024).

10. Стефлюк Д. П. Роль ГО Всеукраїнське товариство «Гуцульщина» в збереженні етнокультурних цінностей в умовах глобалізації. *Гуцульщина – XXI сторіччя: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні українських Карпат в умовах глобалізації*. : Матеріали наук.-практ. конф., у рамках XXV Міжнар. гуцул. фестивалю, м. Яремче, 27 лип. 2018 р. Яремче, 2018. С. 116–119. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1151/2/Збірник%20тез%20-%20Гуцульщина.pdf> (дата звернення: 01.04.2024).

References

1. V Yaremchi proishov barvystyi I Hutsulskiy karnaval (foto, video). 0342.ua - Sait mista Ivano-Frankivska. URL: <https://www.0342.ua/news/2465934/v-arenci-projsoy-barvistij-i-guculskij-karnaval-foto-video>
2. Hutsulshchyna. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy ESU. URL: <https://esu.com.ua/article-25040>
3. Kibych A., Kibych I. Zberezhennia etnokulturnykh tradytsii Hutsulshchyny yak zaporuka staloho rozvytku kraiu. Naukovi zapysky. 2010. № 1. S. 430–436. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/21544/1/Kibych.pdf> (data zvernennia: 01.04.2024).
4. Lavruk M. M. Hutsuly Ukrainykh Karpat (etnoheohrafichne doslidzhennia) : monohrafiia. Lviv : Vyd. tsentr LNU im. Iv. Franka, 2005. 288 s. URL: <https://geography.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/06/гуцули-України.pdf> (data zvernennia: 30.03.2024).
5. Mizhnarodna Karpatska Shkola etnodyzainu: Kosiv-Yaremche 2018 / Ye. Antonovych ta in. Hutsulshchyna – XXI storichchia: problemy ta perspektyvy zberezhennia hirs'koi pryrody ta etnichnoi kultury v hutsul'skomu rehioni ukrainykh Karpat v umovakh hlobalizatsii. : Materialy naukovykh-prakt. konf., shcho vidbulasia u ramkakh XXV Mizhnar. hutsul. festyvaliu, m. Yaremche, 27 lyp. 2018 r. Yaremche, 2018. S. 9–12. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1151/2/Збірник%20тез%20-%20Гуцульщина.pdf> (data zvernennia: 01.04.2024).
6. Na Kosivshchyni vidkryly interaktyvnyi muzei kosivskoi keramiki. Suspilne | Novyny. URL: <https://suspilne.media/102998-na-kosivsini-vidkrili-interaktivnij-muzej-kosivskoi-keramiki/> (data zvernennia: 01.04.2024).
7. Paska T. Etnopedahohichniy potentsial muzeiv Hutsulshchyny. Zbirnyk naukovykh prats L'OHOS. 2021. № 2. S. 96–99. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/16182/14435> (data zvernennia: 01.04.2024).
8. Pohratty y proity kvest: na Prykarpatti zavyvsia interaktyvnyi muzei kosivskoi keramiki. Ukrinform - aktualni novyny Ukrainy ta svitu. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3186429-pograty-v-igri-j-projti-kvest-na-prikarpatti-zavyvsia-interaktivnij-muzej-kosivskoi-keramiki.html> (data zvernennia: 01.04.2024).
9. Repeta I. V. Zberezhennia ta populyaryzatsiia nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Ivano-Frankivskoi oblasti. Mizhnarodnyi naukovy zhurnal «Internauka». 2020. № 20. S. 31–34. URL: <https://r.donnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/1575/16113217076274.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=32> (data zvernennia: 01.04.2024).
10. Stefliuk D. P. Rol HO Vseukrainske tovarystvo «Hutsulshchyna» v zberezhenni etnokulturnykh tsinnostei v umovakh hlobalizatsii. Hutsulshchyna – XXI storichchia: problemy ta perspektyvy zberezhennia hirs'koi pryrody ta etnichnoi kultury v hutsul'skomu rehioni ukrainykh Karpat v umovakh hlobalizatsii. : Materialy naukovykh-prakt. konf., shcho vidbulasia u ramkakh XXV Mizhnar. hutsul. festyvaliu, m. Yaremche, 27 lyp. 2018 r. Yaremche, 2018. S. 116–119. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/1151/2/Збірник%20тез%20-%20Гуцульщина.pdf> (data zvernennia: 01.04.2024).

UDC: 39:008

THE POTENTIAL OF HUTSUL AND ITS FORMS OF ITS PRESENTATION IN MODERN CONDITIONS

Luchinska Lilia – Applicant for the first (bachelor's) degree of higher education
Specialty 028 «Management of socio-cultural activities»,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

Vitkalov Serhii – Doctor of cultural Studies, Professor, Department
of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne

The study analyzes the potential of the Hutsul region and the forms of its presentation in modern conditions. The relevance of the topic is due to the significant cultural, historical and natural potential of the region, which can become the basis for the development of various types of tourism and cultural events. The article explores the challenges and opportunities facing the Hutsul region and analyzes the impact of the COVID-19 pandemic and the war in Ukraine on the tourism sector. Globalization and modern technologies, on the one hand, pose a threat to the preservation of the unique ethnic culture, and on the other hand, open up new prospects for the development of the region. Particular attention is paid to educational initiatives, museum activities, and cultural festivals that contribute to the popularization of Hutsul culture and the development of the region. Interactive methods of museum activities that engage young people in the study of Hutsul traditions, as well as various forms of cultural events, such as festivals that bring together local residents and tourists, are considered. The authors analyze the role of public organizations and state institutions in preserving and developing the cultural heritage of the Hutsul region, and propose strategies to increase the region's tourist attractiveness. Particular attention is paid to the issues of economic development and sustainability of the region in the face of modern challenges.

Key words: tourism sector, cultural potential, Hutsulshchyna, COVID-19 pandemic, war in Ukraine, cultural events, museum activities, educational initiatives.

UDC: 39:008

THE POTENTIAL OF HUTSUL AND ITS FORMS OF ITS PRESENTATION IN MODERN CONDITIONS**Luchinska Lilia** – Applicant for the first (bachelor's) degree of higher education
Specialty 028 «Management of socio-cultural activities»,
Rivne State University of the Humanities, Rivne**Vitkalov Serhii** – Doctor of cultural Studies, Professor, Department
of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanities University, Rivne

The aim of this study is to analyze the potential of Hutsulshchyna and the forms of its presentation in modern conditions. The research emphasizes the significant cultural, historical, and natural potential of the region, which can serve as a foundation for the development of various types of tourism and cultural events. The study addresses the challenges and opportunities that Hutsulshchyna faces, particularly in light of the COVID-19 pandemic and the ongoing war in Ukraine.

The results of the study highlight the impact of these transformative events on the tourism sector, including the economic consequences and changes in demand for tourism services. The research identifies key areas for development, such as educational initiatives, museum activities, and cultural festivals that promote Hutsul culture and contribute to regional development. Specific examples include the introduction of interactive museum methods, which engage the youth in learning about Hutsul traditions, and various cultural events that unite locals and tourists.

The novelty of this study lies in its comprehensive analysis of Hutsulshchyna's cultural potential within the context of current global challenges. It explores the dual impact of globalization and modern technology on the preservation and development of the region's unique ethnic culture. This research also introduces new strategies for leveraging cultural heritage to enhance regional tourism and economic stability.

The research methodology involves a multidisciplinary approach, combining ethnographic studies, economic analysis, and cultural assessments. The study uses both qualitative and quantitative data to provide a thorough understanding of the current state and potential growth areas for Hutsulshchyna's tourism and cultural sectors. This includes case studies of successful initiatives and an examination of the role of community organizations and government institutions.

The practical significance of this study is in its recommendations for improving the presentation and utilization of Hutsulshchyna's cultural potential. By suggesting concrete strategies for enhancing tourism infrastructure, promoting traditional crafts, and implementing effective marketing techniques, the research provides a roadmap for stakeholders to follow. These recommendations aim to preserve the unique cultural heritage of Hutsulshchyna while fostering economic development and increasing the region's attractiveness to both tourists and investors.

Key words: tourism sector, cultural potential, Hutsulshchyna, COVID-19 pandemic, war in Ukraine, cultural events, museum activities, educational initiatives.

Надійшла до редакції 23.06.2024 р.

УДК 379.8

ІВЕНТ-ТУРИЗМ : ОСНОВНІ ПЕРЕВАГИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРОМОЦІЇ**Роксолана Дьяченко** – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
<http://orcid.org/0000-0002-8177-2357>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.921>
r.diachenko@kubg.edu.ua;**Людмила Кононенко** – кандидат історичних наук,
заслужений працівник культури України,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
<http://orcid.org/0000-0001-5277-8269>
l.kononenko@kubg.edu.ua

Досліджуються основні переваги івент-туризму на прикладі музичних фестивалів із проєкцією на перспективи його промоції, серед яких: медіавплив як на внутрішньодержавному, так міжнародному рівнях; брендинг території; різні типи квитків, адаптовані до потреб конкретного туриста (одноденний квиток, два/три дні, VIP абонемент тощо); пропозиції різноманітних заходів у межах події; власний мерчандайзинг (сувенірна продукція, футболки, сумки, блокноти тощо); пропозиції з розміщення туристів; створення робочих місць за рахунок надання супутніх послуг тощо.

Ключові слова: туризм, івент-туризм, подія, фестиваль, промоція, територія.

Постановка проблеми. Останніми роками, перенаситившись пляжним відпочинком, особливо за програмою «все включено», яка почасти не залишає вибору щодо наповнення вільного часу, більшість туристів починають звертати увагу на послуги з відпочинку в межах подієвого, фестивального, культурного туризму. Цей різновид туризму ще отримав назву івент-туризм – від латинського слова *eventus* (подія, випадок) та від *eveniō* (відбуватися, виходити).

З іншого, більш об'єктивного боку, поява нових видів туристичних послуг продиктована суто фінансовими потребами з диверсифікації економіки, можливістю залучити більше туристів і збільшити

дохід від їхньої активності. Тому не дивно, що івент-туризм швидко розвивається у багатьох країнах, хоча, звичайно, різною мірою і з різною ефективністю. Недарма дослідники наголошують, що в «недалекому майбутньому кількість учасників подієвих турів перевищить кількість учасників екскурсійних турів» [6; 113].

Водночас саме цей вид туризму чи не найбільше потребує врахування широкого спектру переваг і недоліків, а також нагального включення різних презентаційних засобів з його промоції, що, у свою чергу, викликає жваві дискусії серед практиків та науковців, зокрема щодо означення його найбільш релевантних характеристик.

Аналіз публікацій і досліджень. Дослідження івент-туризму – не новий напрям сучасних наукових досліджень. Так, зарубіжні автори Б. МакКерчер, С. Ван, С. Це у статті «Чи є короткочасні культурні фестивалі туристичними визначними пам'ятками» [14] вивчають значення культурних подій як туристичних атракцій, з особливим наголосом на їхній ролі в залученні та утриманні міжнародних туристів. Дослідження вивчало відвідувачів трьох фестивалів на предмет розуміння джерела рекламної інформації щодо їхнього проведення у Гонконгу навесні 2004 р. [14]. К. Андертон у статті «Музичні фестивалі у Великій Британії: за межами карнавалу» [9] вперше вдається до розширеного дослідження комерціалізованого сектору рок- та поп-фестивалів та вивчає події будь-якого масштабу: від мега-подій, таких як Гластонберійський фестиваль, V Festival та фестивалі в Редінгу та Лідсі, до «бутикових» подій з мінімальною кількістю відвідувачів (до 250 осіб). Автор виходить за рамки звичних перспектив, щоб запропонувати нові шляхи теоретизування культурної, соціальної та географічної важливості заходів просто неба [9].

Іспанські дослідники у публікації «Культурний туризм: глобалізація локального – локалізація глобального» [15] аналізують основні важливі глобальні та місцеві проблеми культурного туризму, такі як автентичність, зміни у відносинах між місцевими громадами та туристами, зміни у значенні релігійної спадщини, фестивалів та спеціальних заходів [15]. Іспанський дослідник Л. Мартіна вивчає економічні успіхи мадридського фестивалю Mad Cool у публікації «Незважаючи на різні обмеження, Mad Cool продовжується, скільки грошей він заробляє?» [13].

У межах української науки івент-туризму присвячені розділи дисертаційних досліджень (С. Красовський [7], М. Козловська [5] та ін.), навчальні підручники і статті. Так, М. Козловська у третьому розділі «Фестивальний туризм: соціокультурне значення та характерні риси святкових видовищ» дисертації «Свято як соціокультурний феномен сучасності: функціональний аспект» [5] досліджує особливості популярної соціокультурної практики сучасності – фестивального туризму, а також характеристики відповідних святкових видовищ [5, с. 5]. Н. Корнілова у статті «Подієвий туризм в Україні» [6] аналізує особливості подієвого туризму в Україні на прикладі розвитку фестивального руху [6]. А. Тараненко у публікації «Івентивний туризм як сучасна складова розвитку туристичної діяльності та його класифікація» [8] розглядає основні етапи розвитку і становлення туризму, виокремлює групи причин, які зумовили його поширення як соціокультурного явища. Автор наголошує, що «з початку двадцятого першого століття відбувається виокремлення такого напрямку як івентивний туризм, який вимагає певного роду технічних і фінансових засобів, а також способів і механізмів управління цими засобами (наприклад, торгові та розважальні центри, спортивні арени) з метою проведення спеціальних подій» [8]. У статті «Фестивальний туризм у системі рекреаційно-туристської діяльності» [3] Ю. Грицьку-Андрієш та Ж. Бучко аналізують фестивалі як вид організації дозвілля та відпочинку туристів, тлумачення терміна «фестивальний туризм». Також авторами виділено «7 основних ознак фестивального туризму, показано зв'язок його з різними видами туризму, розглянуто чинники, за якими можуть класифікуватися фестивалі тощо» [3].

Мета статті – виявити основні переваги івент-туризму на прикладі музичних фестивалів із проекцією на перспективи його промоції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Всесвітня туристична організація визначає туризм як соціальний, культурний та економічний феномен, який представляє переміщення людей до країн або місць поза їхнім звичним середовищем перебування, що, зазвичай, відбувається з особистих, професійних чи ділових причин. Таких людей називають туристами, мандрівниками, подорожуючими.

На початку XXI століття популярна туристична парадигма трьох S («Sun – Sea – Sand»: «сонце – море – пісок») змінилася парадигмою трьох L («Landscape – Lore – Leisure»: «ландшафт – традиції – дозвілля») [4]. Популярними стали нові форми туризму, які, як наголошує С. Красовський, «конкретизуються в певному напрямі туристичного сервісу. Так, сьогодні виокремлюють культурно-просвітницький (пізнавальний) туризм, який передбачає розширену екскурсійну програму і відвідування виставок, екологічний (зелений, сільський), кулінарний, літературний, діловий та ін.» [7; 22].

Для характеристики одного з популярних видів туризму – культурно-просвітницького – українські дослідники використовують означення «івентивний» (А. Тараненко [8]), «подієвий» (Н. Корнілова [6]), «фестивальний» (Ю. Грицку-Андрієш, Ж. Бучко [3]), «культурно-розважальний» (М. Крачило) туризм.

Можна приєднатися до позиції українських дослідників та на прикладі музичного фестивалю з'ясувати характерні риси івент-туризму. Оскільки фестиваль – це набір заходів, присвячених конкретній події, матеріальному об'єкту, мистецтву, творцю тощо, який одночасно передбачає низку івентивних заходів у межах культурно-просвітницької і розважальної функцій. Ю. Грицку-Андрієш, Ж. Бучко фестивальний туризм визначають так: «це організація короткотривалих пізнавальних подорожей терміном на 5-7 днів із метою відвідування певних подій (від концертів сучасної західної музики до релігійних святкувань, від етнічних карнавалів до парадів сучасних субкультур), з періодичністю 1 раз на рік» [3]. При цьому «заплановані події або івент-заходи — це просторово-часовий феномен, кожен з яких є унікальним внаслідок взаємодії навколишнього оточення, публіки, систем управління, включаючи розробку окремих елементів і програми» [8]. Отже, фестиваль включає в себе всі ознаки івент-туризму.

Незважаючи на різноманітність фестивалів, будь-який з них характеризується наявністю таких аспектів, як ритуал та видовище. Саме наявність останнього, на думку дослідників, суттєво вплинула на популярність такого різновиду туризму та привернула увагу до культурних подій на певних територіях [15; 195-196].

Зазвичай прихильники такого виду туризму бажають не лише відпочити, а й відчутти максимальне задоволення від переживання особистого досвіду присутності на заході такого типу. Недарма івент-туризм виникає тоді, коли головною причиною стає переміщення та відвідування конкретного заходу з особистих причин, переважно з цікавості. Адже івент-туризм – це спосіб побувати в незвіданому місці та пізнати його автентичність через місцеві традиції та спосіб життя, що, крім того, позитивно впливає на економічний статус території на додаток до ставки на її збереження [14; 57]. Суголосною є позиція української дослідниці М. Козловської, яка зазначає, що «як важливий чинник диверсифікації туристичного продукту та нова форма активного інтелектуально-культурного відпочинку фестивальний туризм має важливе соціокультурне значення як для туристів, так і для мешканців спільноти, що, зокрема, передбачає: набуття автентичного культурного досвіду і вражень, що дає відчуття спорідненості з усім людством та різними культурними цінностями; активізацію міжкультурних зв'язків, обміну, формування загальнолюдських цінностей, що стимулює інтерес до історії та традицій інших країн» [5; 5].

Вважається, що першими масштабними, які привернули до себе увагу масового туриста, стали музичні фестивалі.

Традиційно найбільше славиться своїми різноманітними фестивалями, в тому числі музичними, Іспанія. Саме в іспанському місті Сан-Себастьян у 1939 р. вперше було проведено Двотижневий мюзикл. Згодом у країні виникла низка відомих фестивалів, як-то Бенідормський фестиваль, що проводиться з 1959 р.

У 70-ті роки ХХ ст. першими масовими фестивалями стали *Españrigo Rock*, *Doctor Music Festival*, *The Benicàssim International Festival* і *Sónar*. Взагалі, вважається, що саме завдяки музичним фестивалям Іспанія і на сьогодні позиціонує себе як країна з найбільш розвиненим івент-туризмом. Фактично, саме формат музичного фестивалю поширився на всю Іспанію, поступово залучивши в своє коло інші культурні події та відповідні заходи, більшість з яких на сьогодні набули міжнародного статусу. Утім, музичні фестивалі й надалі залишаються популярними. Наприклад, у 2005 р. у країні відбувся 551 музичний фестиваль, а у 2020 р. їх стало вже 917 [16].

Інша ситуація дещо спостерігалася в Англії, в якій музичні фестивалі на комерційному рівні були рідкісним явищем, серед них переважали безкоштовні та невеликі фестивалі для специфічних груп відвідувачів, наприклад, для хіпі. З середини 90-х років ХХ ст. музичні фестивалі здобувають багато послідовників. У 2005-2011 рр. у країні проходило майже 500 музичних фестивалів на рік [9].

К. Андертон стверджує, що зміни в секторі з середини 90-х років ХХ століття, такі як професіоналізація, корпоратизація, посередництво, регулятивний контроль і брендування, не обов'язково варто розглядати як процес трансгресивної «альтернативної культури», яка кооптується комерційними концертами; такі зміни являють собою реконфігурацію сектору відповідно до змін у суспільстві та розширення форм і значень, які можуть бути пов'язані з заходами на свіжому повітрі [9].

Для промоції власних заходів кожна фестивальна подія використовує різні засоби. Так, від тривалості фестивалю (від одного або кількох днів або навіть тижня) залежить не лише вартість його квитка, а й можливість придбати як одноденні квитки, так і квитки на весь період, що входить до списку акцій з презентації заходу. Наприклад, *Mad Cool Festival* пропонує різні квитки для відвідувачів – залежно від їхнього уподобання. Крім того, під час Дня святого Валентина у 2022 р. фестиваль запустив ексклюзивний

пакет «Закохані», який включав три батончики бельгійського шоколаду та вхід на фестиваль у п'ятницю, суботу та неділю за ціною лише 159 євро. Також на фестивалі пропонувалися VIP-квитки [12].

У 2024 р. Mad Cool, який проходив 10, 11, 12 і 13 липня та включав 4 повних дні живої музики, пропонував 5 видів різних абонентів. Звичайний 4-денний квиток коштував 210 €. Цікавою стала VIP-пропозиція за 482 євро, що включала відвідування усіх концертів та заходів фестивалю, доступ до місця проведення через ексклюзивний VIP-вхід, доступ до VIP-зони з привілейованим оглядом головних сцен із тераси, зону релаксації, послуги бару та кейтерингу за зниженими цінами, вітальний пакет [12].

Також у межах фестивалів туристам пропонується доступ до інших послуг за спеціальною ціною. Наприклад, місце для паркування автомобілів чи автобудинків, місце для ночівлі тощо.

Важливим моментом промоції фестивалів є їхні слогани. Наприклад, фестиваль Mad Cool використовує слогани «Shine Again» і «Вібрувати, відчувати, насолоджуватися музикою з Mad Cool». Фестиваль також підтримує стійкість події та мистецькі таланти через «Mad Cool Gallery». Конкурс проводиться з моменту його першого випуску для популяризації таких дисциплін як художня фотографія та ілюстрація [10].

Британський фестиваль Гластонбері охоплює всю свою діяльність кампанією «Love the Farm – Leave No Trace» («Люби ферму – не залишай слідів»), акцентуючи на необхідності підтримувати стійкий розвиток навколишнього середовища та з метою підвищення обізнаності серед учасників щодо важливості збереження чистоти довкілля. Тому гаслами фестивалю також стали «Пам'ятайте свою зелену обіцянку», «Повторне використання. Зменшити. Повага», «Візьми, не залишай», «Вода: Доливай, а не перетворюй на звалище» [9].

Мета таких презентаційних заходів полягає не лише в тому, щоб популяризувати фестиваль, особливо серед певних груп населення, а й в тому, щоб максимально мінімізувати вплив великої кількості людей на навколишнє середовище.

Отже, важливий недолік фестивалів – це суттєва шкода довкіллю. Зрозуміло, що заходи із забезпечення порядку, зокрема «екологічного» характеру, досить вартісні для компаній. Однак це допомагає частково знизити шкоду природі, тим більше, що фестивальні події повторюються у одному місці з року в рік. Оптимальним варіантом можна вважати проведення фестивалів хоча б із періодичністю раз на три роки, щоб дати можливість «відпочити» території, як, наприклад, це робиться у випадку з фестивалем у Гластонбері.

Крім того, на нашу думку, захист довкілля – це питання, яким мають опікуватися й місцеві органи влади, за необхідності здійснюючи регулювання діяльності підприємців-організаторів. Що стосується організації самих фестивальних заходів, то нині вони потерпають від суттєвої конкуренції та почасті потреби значної допомоги не лише від місцевої влади, а й державних установ.

Серед як переваг фестивалів, так і активних заходів з їхньої популяризації чи не найбільш вагоме місце посідає діяльність закладів гостинності: готелів, ресторанів та місць для розваг. Так, фестивалі тривалістю понад один день, зазвичай, пропонують своїм відвідувачам у нічний час за окрему плату залишитися у наметах кампанії або в невеликих закладах.

Однак це не єдиний варіант розміщення для гостей. Згодом на території з'являються численні квартири або туристичні будинки, що пропонують поселення. Дослідження підтверджують, що під час святкування фестивалів ціна туристичного житла значно зростає через збільшення попиту. Тому під час фестивальних заходів дохід місцевого населення також значно зростає, що часто навіть дає йому можливість не надто перейматися власними доходами в інші сезонні періоди.

При цьому, як і будь-яка діяльність, фестивальний туризм має і низку недоліків, зокрема тих, які стосуються несприйняття місцевими жителями, які часто потерпають від шуму, сміття та неналежної поведінки туристів. Такий конфлікт інтересів часто потребує складних рішень, які не в змозі задовольнити потреби всіх сторін однаковою мірою. Тому, що стосується позиції організаторів заходу, то найбільш етично – це підтримати місцевий бізнес на цій території. Утім, ця проблема частково вирішується за рахунок надання різних послуг з боку місцевого населення, зокрема щодо розміщення туристів. «Фестивалі дають місцевим жителям чудову нагоду проявити свій творчий потенціал через організацію громадських розваг, розміщення гостей, продаж святкової атрибутики та культурних артефактів. Для місцевої громади фестивалі підкріплюють цінність і важливість спільної участі, сприяють формуванню відчуття приналежності, розвивають і популяризують культурний туризм, сприяють брендингу дестинації, формують позитивний імідж та ідентичність як території, так і місцевих жителів» [5; 144].

Тут варто нагадати про економічну рентабельність самих фестивалів. Зазвичай вони мають дохід не лише від продажу квитків, а й від власного мерчандайзингу (книги, футболки, сумки, пляшки з водою тощо) та інших послуг. У 2020 р. Mad Cool Festival вирішив продавати рекламні пакети (Modern edition і Classic Edition Pack) компанії FNAC (брелки, сумки, багаторазові пляшки)

[12]. Тобто часто високий економічний ефект є прямим, непрямим та індукованим. Наприклад, за даними Infocif, доходи Mad Cool Festival склали понад 22 млн євро у 2018 р. [13].

Нині фестивалі та різні заходи в їхніх межах стають дедалі більшим джерелом привабливості для туристів, особливо за рахунок просування культурної події на національному та міжнародному рівні. Поза сумнівом, будь-який фестиваль – це мега-подія. Тому серед пріоритетних соціокультурних та економічних позитивних аспектів фестивалів перебуває суттєвий медійний вплив.

До переваг фестивалів також можна віднести: диверсифікацію економічної діяльності, вливання інвестицій в економіку території, міжнародне просування культури, мистецтва і творчості митців, а також конкретних територій. Що стосується творчості окремих митців, то живий виступ на події – це можливість не лише оприлюднити нові пісні, а й отримати нову аудиторію та прихильників. Зазвичай артисти, що виступають на фестивалях, також значно збільшують свої продажі після події або збільшується репродукція їхніх альбомів на цифрових платформах.

До переваг фестивалів також можна віднести: диверсифікацію економічної діяльності, вливання інвестицій в економіку території, міжнародне просування культури, мистецтва і творчості митців, а також конкретних територій. Що стосується творчості окремих митців, то живий виступ на події – це можливість не лише оприлюднити нові пісні, а й отримати нову аудиторію та прихильників. Зазвичай артисти, які виступають на фестивалях, також значно збільшують свої продажі після події або збільшується репродукція їхніх альбомів на цифрових платформах.

Тобто фестиваль – це не лише подія, це культурно-просвітницький механізм завоювання репутації артистом та трансформації території, який, серед іншого, слугує її брендингу. «Кожний шукає свою нішу, шляхи, щоб стати пізнаваним. Великим містам значно легше стати брендом, оскільки можна задіяти великий арсенал ресурсів. Однак це не означає, що у невеликих міст не має шансів перетворитися у бренд (...) його бренд спрямовується або на привабливість для інвесторів, або цікавість у туристів, або як площина для реалізації ініціатив і талантів» [1; 6].

Так деякі міста чи області стають центрами туристичної привабливості саме завдяки впливу популярних подій, перетворюються «на туристичну дестинацію без орієнтації на особливі культурно-історичні та природні переваги; формування потенціалу для економічного та інфраструктурного розвитку, для нових місцевих соціокультурних проектів та ін.» [5; 5]. Наприклад, фестиваль у Гластонбері зробив популярним саме місце та весь острів Вайт.

Висновки. Основні недоліки івент-туризму можуть бути суттєво нівельовані за рахунок його переваг, які почасти мають одне джерело походження. Переваги івент-туризму, які водночас можна віднести до відповідних рішень з його промоції: медіавплив, як на внутрішньодержавному, так і міжнародному рівнях; брендинг території; різні типи квитків, адаптовані до потреб конкретного туриста (одноденний квиток, два/три дні, VIP абонемент і под.); пропозиції різноманітних заходів у межах події; власний мерчандайзинг (сувенірна продукція, футболки, сумки, блокноти тощо); пропозиції із розміщення; створення робочих місць за рахунок надання супутніх послуг тощо.

Тому необхідно вибудувати певну перспективу, яка, на нашу думку, дасть змогу трансформувати недоліки івент-туризму в його безсумнівні переваги, що повинно бути враховано не лише організаторами заходів, а й у формуванні основних напрямів і засобів реалізації культурної політики, зокрема в нашій країні [2; 15]. Так можна відшукати розумний баланс між інтересами підприємців-організаторів та місцевої громади як у короткостроковій, так і довгостроковій перспективі, не порушуючи культурну ідентичність та традиції місцевої громади.

Список використаної літератури

1. Белофастова Т. Актуалізація закладів культури у формуванні бренду міста. *Культурологічні та мистецтвознавчі паралелі: науковий і практичний вимір: матеріали міжнародного симпозіуму*. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 6-7.
2. Вільчинська І. Ю., Олійник О. М. Традиційні соціокультурні цінності: можливості форсайт-методології. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* 2021. № 2. С. 12-17.
3. Грицку-Андрієш Ю. П., Бучко Ж. І. Фестивальний туризм у системі рекреаційно-туристської діяльності. *Наук. вісник Чернівець. ун-ту*. 2010. Вип. 519-520. С. 56-60.
4. Килимистий С. Анімація в туризмі. Київ : Вид-во ФПУ, 2007. 188 с.
5. Козловська М. Свято як соціокультурний феномен сучасності: функціональний аспект: дис.... д-ра філософії: 034 / Міністерство освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, 2022. 196 с.
6. Корнілова Н. В. Подієвий туризм в Україні. *Географія та туризм*. 2012. Вип. 22. С. 112-119.
7. Красовський С. Міжнародний туризм як чинник крос-культурної комунікації: дис.... канд. культ. : 26.00.01; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2019. 208 с.
8. Тараненко А. П. Івентивний туризм як сучасна складова розвитку туристичної діяльності та його класифікація. *Агросвіт*. 2020. № 12. С. 149-154.
9. Anderton C. Music Festivals in the UK: Beyond the Carnavalesque. Routledge. 2018. URL:

<https://doi.org/10.4324/9781315596792> (date of access: 16.04.2024).

10. Comienza Mad Cool. 2018. URL: madcoolfestival.es (date of access: 11.04.2024).
11. Mad Cool Festival 2020 apuesta por la sostenibilidad con el medio ambiente con una doble edición del pack Fnac. URL: madcoolfestival.es (date of access: 26.04.2024).
12. Mad Cool. Tickets. 2022. URL: madcoolfestival.es (date of access: 12.06.2024).
13. Martín L. A pesar de otras cancelaciones, Mad Cool sigue adelante, ¿cuánto dinero mueve? 2020. URL: <https://www.capitalradio.es/noticias/economia/pesar-otras-cancelaciones-mad-cool-sigue-adelante> (date of access: 26.05.2024).
14. McKercher B., Wan S., Tse S. Are short duration cultural festivals tourist attractions?. *Journal of Sustainable Tourism*. 2006. № 14 (1). P. 55-66.
15. Richards G., Wickens E., Franquesa J., Herrero L., Panayidou C. Cultural tourism: globalising the local – localising the global. 2004. URL: [Cultural_tourism_globalising_the_local_1.pdf](#) (data zvernennia: 11.06.2024).
16. Statista. 2021. URL: <https://es.statista.com/> ((date of access: 16.06.2024).

Reference

1. Bielofastova T. Aktualizatsiia zakladiv kultury u formuvanni brendu mista. *Kulturolohiichni ta mystetstvoznavchi paraleli: naukovyi i praktychnyi vymir: materialy mizhnarodnoho sympoziumu*. Kyiv : NAKKKiM, 2019 [in Ukrainian].
2. Vilchynska I. Yu., Oliynyk O. M. Tradytiini sotsiokulturni tsinnosti: mozhlyvosti forsait-metodolohii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*, 2021. 2 : 12-17. [in Ukrainian].
3. Hrytsku-Andriiesh Yu. P., Buchko Zh. I. Festyvalnyi turyzm u systemi rekreatsiino-turystskoi diialnosti. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu*, 2010. 519-520:56-60. [in Ukrainian].
4. Kylymystyi S. Animatsiia v turyzmi. Kyiv : Vyd-vo FPU, 2007 [in Ukrainian].
5. Kozlovska M. Sviato yak sotsiokulturnyi fenomen suchasnosti: funktsionalnyi aspekt: dys. dok. filosofii: 034. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv, 2022 [in Ukrainian].
6. Kornilova N. V. Podiiivnyi turizm v Ukraini. *Heohrafiia ta turizm*, 2012. 22 : 112-119 [in Ukrainian].
7. Krasovskyi S. Mizhnarodnyi turizm yak chynnyk kros-kulturnoi komunikatsii: dys. k. kult. : 26.00.01; Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv, 2019 [in Ukrainian].
8. Taranenko A. P. Iventyvnyi turizm yak suchasna skladova rozvytku turystychnoi diialnosti ta yoho klasyfikatsiia. *Ahrosvit*, 2020. 12 : 149-154 [in Ukrainian].
9. Anderton C. Music Festivals in the UK: Beyond the Carnavalesque. Routledge, 2018. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315596792> (date of access: 16.04.2024) [in English].
10. Comienza Mad Cool. 2018. URL: madcoolfestival.es (date of access: 11.04.2024) [in Spanish].
11. Mad Cool Festival 2020 apuesta por la sostenibilidad con el medio ambiente con una doble edición del pack Fnac. URL: madcoolfestival.es (date of access: 26.04.2024) [in Spanish].
12. Mad Cool. Tickets. URL: madcoolfestival.es (date of access: 12.06.2024) [in Spanish].
13. Martín L. A pesar de otras cancelaciones, Mad Cool sigue adelante, ¿cuánto dinero mueve? 2020. URL: <https://www.capitalradio.es/noticias/economia/pesar-otras-cancelaciones-mad-cool> (date of access: 26.05.2024) [in Spanish].
14. McKercher B., Wan S., Tse S. Are short duration cultural festivals tourist attractions?. *Journal of Sustainable Tourism*. 2006. № 14 (1). P. 55-66 [in English].
15. Richards G., Wickens E., Franquesa J., Herrero L., Panayidou C. Cultural tourism: globalising the local – localising the global. 2004. URL: [Cultural_tourism_globalising_the_local_1.pdf](#) (date of access: 11.06.2024) [in English].
16. Statista. 2021. URL: <https://es.statista.com/> (date of access: 16.06.2024) [in Spanish].

EVENT TOURISM :ADVANTAGES AND PROSPECTS OF THE PROMOTION

Diachenko Roksolana – Ph.D. in Study of Art, Associate Professor,
Liudmyla Kononenko – Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University

The article examines the main advantages of event tourism on the example of music festivals with a projection on the prospects of promotion: media influence, both at the domestic and international levels; territory branding; different types of tickets adapted to the needs of a specific tourist (one-day ticket, two/three days, VIP subscription, etc.); offers of various activities within the event; own merchandising (souvenir products, T-shirts, bags, notebooks, etc.); proposals for accommodation of tourists; creation of jobs due to the provision of related services, etc.

Key words: tourism, event tourism, event, festival, promotion, territory.

UDC 379.8

EVENT TOURISM :ADVANTAGES AND PROSPECTS OF THE PROMOTION

Diachenko Roksolana – Ph.D. in Study of Art, Associate Professor,
Kononenko Liudmyla – Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University

The purpose of the article is to analyze the main advantages of event tourism on the example of music festivals with a projection on the prospects of its promotion.

The scientific novelty consists in an attempt to combine the main advantages of festival tourism with the tasks of its promotion.

The research methodology is based on the application of a systematic approach and a set of the following methods: cultural, analytical, comparative-historical, art-based for comprehensive coverage of the outlined issues and the formulation of substantiated conclusions.

Conclusions. The main disadvantages of event tourism can be significantly leveled at the expense of its advantages, which sometimes have one source of origin. Therefore, it is necessary to build a certain perspective that will make it possible to transform the disadvantages of event tourism into its undoubted advantages, which should be taken into account not only by event organizers, but also in the formation of the main directions and means of cultural policy implementation. In this way, a reasonable balance can be found between the interests of the organizing entrepreneurs and the local community, both in the short and long term, without disturbing the cultural identity and traditions of the local community.

Key words: tourism, event tourism, event, festival, promotion, territory.

Надійшла до редакції 26.11.2024 р.

УДК: 342.36

ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ЯК НАПРЯМ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ : ДОСВІД ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

Іванна Андрушко – здобувачка освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне

<https://orcid.org/0009-0000-6342-4626>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.922>

mega.ivanna25@ukr.net

Володимир Виткалов – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне

<http://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

volodumr_vitkalov@ukr.net

Ключові слова: Тернопільська область, децентралізація, місцеве самоврядування, об'єднані територіальні громади, бюджетний контроль, інфраструктура, надання послуг, заклади культури.

Формулювання проблеми та актуальність дослідження. Реформа децентралізації в Тернопільській області надала місцевим громадам більше можливостей контролю над бюджетами та прийняттям рішень. Однак для забезпечення довгострокової життєздатності цих уповноважених громад необхідно дослідити, як децентралізація взаємодіє з існуючими проблемами. Зменшення бази населення може перенапружити ресурси та обмежити ефективність уповноважених громад. Децентралізація також може перекласти відповідальність за заклади культури на органи місцевого самоврядування з обмеженими бюджетами, потенційно поставивши під загрозу їхнє виживання, особливо в сільській місцевості. Залучення та утримання молодих талантів має вирішальне значення для довгострокового розвитку, але лише децентралізації може бути недостатньо.

Вивчення цих взаємодій є важливим із кількох причин. По-перше, це може обґрунтувати майбутні політичні рішення, спрямовані, до прикладу, на стимулювання зростання населення, підтримку збереження культури в децентралізованому середовищі та залучення молодих спеціалістів у сільську місцевість. По-друге, аналізуючи ці взаємодії, можемо визначити потенційні перешкоди та розробити стратегії для забезпечення довгострокового успіху реформ децентралізації. Нарешті, розуміння впливу децентралізації на регіональному рівні, як-от Тернопільська обл., дає цінну інформацію про різноманітні виклики та можливості, з якими стикаються місцеві громади. Це може інформувати про коригування національної політики для кращого задоволення регіональних потреб.

Огляд останніх публікацій. Намагання осмислити процеси децентралізації залишаються чи не найважливішими у сучасному українському суспільстві, оскільки від ефективності реалізації цих питань залежатиме не лише добробут кожного, але й просування країни у сучасному економічному просторі. Не намагаючись охопити весь обсяг цих розвідок, звернемо увагу лише на окремі з них, що торкаються конкретного регіону [5]. У цьому зв'язку викликають інтерес довідникові матеріали, в яких помітно загальний процес здійснення окресленої проблеми [1], [4], [7]. Сюди можна додати й законодавчу базу [3], [6], позаяк у параметрах якої й здійснюється ця реформа та низку методичних матеріалів, у яких наявні практичні поради для реалізації трансформаційних завдань [9]. Тоді як результат місцевих реформ дає можливість переконатися в ефективності обраного шляху чи його проблемах [10], [11]. А культурний сегмент цього напрямку також актуалізує дане дослідження [13].

Метою цього дослідження є виявити хід реалізації реформи децентралізації в Тернопільській області, виокремивши позитивні аспекти та виклики, спричинені реформою в контексті регіону.

Виклад основного матеріалу. З метою посилення процесу прийняття рішень на місцях Україна реформувала структуру місцевого самоврядування. Раніше багатьом місцевим органам не вистачало

ресурсів і кадрів для ефективного вирішення місцевих питань. Це призвело до того, що такі проблеми як управління державною власністю та землекористування, залишилися невирішеними. Щоб реалізувати цю проблему, реформа 2014 р. запровадила трирівневу систему місцевого самоврядування: міста, райони та області. Найважливішим рівнем стала «громада» з обраним керівництвом, що керувало місцевими справами. Села, що приєднуються до цих громад, мають своїх представників. Основна мета полягала в тому, щоб зробити послуги доступнішими, усунувши потребу в постійних поїздках для виконання основних завдань. Реформа також передбачала об'єднання деяких районів і, можливо, коригування їх меж. Існуючі районні та обласні ради зберегли свій виборний статус і утворили комітети для вирішення завдань, які раніше контролювали районні та обласні адміністрації [7].

Реформа децентралізації в Україні розширила повноваження місцевої влади, зокрема об'єднаних територіальних громад. Фінансова автономія зросла, оскільки ці громади отримали можливість забезпечувати зовнішні позики та обирати установи для управління коштами розвитку та доходами бюджетних установ. Реформа поширилася також і на містобудування, надавши місцевим органам влади право встановлювати власну політику. Це призвело до більш локальних підходів до розвитку, які краще відображатимуть регіональні потреби та пріоритети. Для посилення відповідальності реформою запроваджено процедуру відкликання місцевих депутатів із запланованим скороченням їх кількості. Такий крок мав гарантувати, що обрані посадові особи залишатимуться чуйними до своїх виборців [11].

Із 1 січня 2015 р. в Україні введено зміни до Податкового та Бюджетного кодексів, спрямованих на посилення фінансової спроможності органів місцевого самоврядування. Ці зміни були спеціально розроблені для сприяння економічній самодостатності новостворених об'єднаних громад. Реформа відобразила існуючу фінансову структуру міст обласного значення, надавши цим громадам доступ до ширшого спектру надходжень, зокрема:

- 60% ПДФО за виконання функцій місцевого самоврядування
- 10% податку на прибуток підприємств
- Акцизний податок
- Збільшення частки екологічного податку (80% проти 35%)
- Прямі міжбюджетні відносини з державним бюджетом (раніше обмежувалися областями, районами та великими містами)
- Державні субсидії
- Місцеві збори та мито

Ця розширена фінансова автономія мала на меті надати місцевій владі повноваження для ефективного вирішення місцевих потреб і стимулювання регіонального розвитку [3; 7].

Додатково розширюючи повноваження органів місцевого самоврядування, зміни до законодавства надали їм повноваження затверджувати свої бюджети незалежно від термінів прийняття державного бюджету, що є справжнім втіленням духу реформи. Крім того, окреслено рекомендовану структуру управління для новостворених громад, яка зазвичай включає такі посади: Голова громади; 2-3 заступники голови громади; секретар громадської ради; керівники різних відділів: фінансів, майнових/земельних відносин, правових питань, житлово-комунального господарства, екології, інфраструктури, економічного розвитку, торгівлі, інвестицій, містобудування, архітектури, освіти, молоді та спорту, культури, соціальної сфери та ін.

Система додаткових структур у новоутворених об'єднаних громадах також охоплювала: земельні кадастри; національні реєстри виборців; Центри надання адміністративних послуг; кризові ситуації та сектори та райони цивільного захисту; архіви; Центри соціальних служб для дітей, сім'ї та молоді; пункти обліку бездомних.

Ця розширена адміністративна структура мала на меті оптимізувати процеси місцевого управління та забезпечити ефективне надання послуг мешканцям 1 [3]. Активна політика української влади, яка передбачала широкий комплекс дій в межах реформи децентралізації призвела до суттєвих результатів за період її реалізації (див. Таблиця 1).

Таблиця 1. Децентралізація України: ключові досягнення (2014-2021 рр.)

Аспект	Опис	Вплив
Зростання місцевих бюджетів	Збільшився з 68,6 млрд. грн. у 2014 році до 275 млрд. грн. у 2019 році (зростання на 206,4 млрд грн).	Покращення фінансового становища громад.
Закон про добровільне об'єднання	Сприяв створенню 982 ОТГ, об'єднавши 4.500 колишніх місцевих рад.	Зміцнення місцевого самоврядування та фундаменту

територіальних громад		для самоврядування.
Введено старостів	Представники сільських жителів у радах громад ОТГ.	Забезпечення того, щоб голоси сільських жителів були почуті.
Передача права власності на землю	Об'єднані територіальні громади отримали у власність 1,5 млн. га сільськогосподарських земель.	Зміцнення економічних ресурсів громад.
Створено механізм співпраці	Дозволило співпрацю між громадами для вирішення спільних проблем (поводження з відходами, інфраструктура).	Сотні громад використовують цей механізм.
Збільшення державної регіональної підтримки	Зростання з 0,5 млрд. грн. до 20,75 млрд. грн. (у 41,5 рази) на проекти регіонального розвитку та розвитку інфраструктури громад.	Сприяло реалізації понад 12000 проектів.
Розширення повноважень місцевих органів влади	Делеговано надання основних адміністративних послуг (реєстрація резидентів, видача паспортів, реєстрація бізнесу, функції цивільного реєстру).	Зміцнення автономії місцевого самоврядування.
Завершено формування базового рівня	Уряд затвердив нову адміністративно-територіальну структуру базового рівня, утворивши 1.469 територіальних громад, що охоплюють усю територію країни.	Створення стабільного фундаменту для наступних етапів реформи місцевого самоврядування.
Реструктуризація районів	Парламент скоротив кількість районів із 490 до 136.	Спрощення адміністративного управління.
Проведено місцеві вибори	Місцеві вибори відбулися на новій територіальній основі громад і районів.	Забезпечення представництва інтересів громадян на місцевому рівні.
Планується подальше законодавче оновлення	Для підтримки поточних реформ необхідно ухвалити ряд важливих законів.	Вдосконалення правової бази для місцевого самоврядування.

Джерело: сформовано самостійно авторами на основі [4]

Слід зазначити, що реформа децентралізації в Україні продовжує тривати і зараз. Зокрема, у жовтні 2023 р. Міністерство розвитку громад, територій та інфраструктури презентувало дорожню карту для більш ефективної реформи децентралізації з подальшими планами та цілями (див. Таблиця 2).

Таблиця 2. Перспективи подальшої реформи децентралізації в Україні

Категорія	Завдання	Опис
Зміцнення місцевого самоврядування	Удосконалення адміністративно-територіальної структури	Впровадження відповідних законів для оптимізації структури місцевого самоврядування.
	Трансформація місцевих державних адміністрацій	Перетворення місцевих держадміністрацій на органи префектурного типу для покращення нагляду.
	Підтримка органів місцевого самоврядування на деокупованих територіях	Розробити правову базу для відновлення державних органів на територіях, звільнених Україною.
	Чітке визначення повноважень	Встановити чіткий розподіл влади між місцевими та національними органами влади на принципі субсидіарності.
Фінансова стабільність місцевого самоврядування	Покращити розподіл податків та вирівнювання бюджетів	Вдосконалити механізми розподілу податку на доходи фізичних осіб та вирівнювання бюджетів між місцевими органами влади.
	Впровадження ключового законодавства щодо місцевої власності та зборів	Запровадити закони щодо комунальної власності, адміністративних зборів та місцевих запозичень для зміцнення фінансових ресурсів.
Професійна місцева служба	Сприяти розвитку професійної державної служби	Впровадити законодавство для створення конкурентної та кваліфікованої державної служби в органах місцевого самоврядування.
Залучення громадян	Збільшити участь громадян	Розробити та реалізувати стратегії заохочення громадян до участі в процесах прийняття місцевих рішень.
Розширення можливостей місцевих асоціацій	Зміцнити роль асоціацій органів місцевого самоврядування	Прийняти законодавство для зняття обмежень та посилення впливу асоціацій, що представляють органи місцевого самоврядування.

Довгострокова стабільність	Оновити Конституцію України	Внести зміни до Конституції, щоб назавжди відобразити реформи децентралізації після скасування воєнного стану.

Джерело: сформовано самостійно авторами на основі [9]

Як зазначалося раніше, децентралізація розширила можливості спроможних громад, надавши їм більше контролю та ресурсів. Це включає відповідальність за загальний добробут громади, включаючи культурний розвиток. Позитивним є те, що місцева культура здобула «сильніший» голос. Громади визнають свої унікальні культурні надбання цінними скарбами. Це визнання природним чином може сприяти розвитку традицій, туризму, ремесел і, зрештою, місцевої економіки. Однак зміна влади також створює проблеми для культурних установ. Місцева влада бореться з тим, як найкраще використовувати ці установи та які послуги вони мають пропонувати, щоб отримати максимальну вигоду для громади. По суті, децентралізація розпалила розмову про майбутню форму та функції культурних установ у децентралізованому середовищі [5].

Закріплене в Конституції України право на культурну участь має бути відчутним для громад. Місцеві інституції, як-от школи, культурні центри та бібліотеки, часто служать центрами художнього самовираження та культурної взаємодії. Це особливо важливо для невеликих міст, сіл, розташованих далеко від великих культурних центрів. Близькість до міст іноді може відволікати людей від місцевого культурного життя, послаблюючи їхні зв'язки з громадою. В умовах війни, що триває, зміцнення української національної ідентичності стає ще більш актуальним. Центральні та місцеві органи влади повинні співпрацювати через спільні ініціативи для досягнення цієї мети. Державна фінансова підтримка життєво важлива для місцевих культурних проєктів. Збереження унікальної української культури та протистояння зусиллям русифікації зараз є першорядними, ніж будь-коли. Справедливим буде зазначити, що збереження культурних традицій та етнічної ідентичності виходить за рамки охорони спадщини. Це розширює можливості громад, сприяє соціальній стабільності та, зрештою, сприяє національній стійкості [14].

У той час як децентралізація має на меті розширення можливостей громад в Україні, сільські заклади культури перебувають у критичній ситуації. Фінансові обмеження призводять до низьких зарплат і нестачі житла, що перешкоджає кваліфікованому персоналу. У поєднанні зі зменшенням сільського населення – традиційних носіїв народної культури – це створює кризу її збереження. Молодь, захоплена сучасними тенденціями, проявляє спад інтересу до традиційних видів мистецтва. Поглиблює проблему відсутність ініціатив щодо залучення молодих спеціалістів до фольклору. У зв'язку з цим необхідні термінові дії, щоб вирішити ці виклики та забезпечити виживання цього життєво важливого аспекту української культурної ідентичності в умовах децентралізації [12].

Незважаючи на законодавчі зобов'язання щодо захисту культурних прав, органи місцевого самоврядування в Україні часто нехтують культурними потребами через обмежені ресурси та збільшення робочого навантаження. Відсутність комунікації та порозуміння між діячами культури, членами громади та місцевими чиновниками заважає культурному розвитку. Це нехтування підриває основу сильного українського суспільства та перешкоджає євроінтеграційним зусиллям.

Позитивною подією в умовах децентралізації є створення Українського культурного фонду. Відзначимо, що ця установа підтримує національну культуру та мистецтво, сприяє інтелектуальному та духовному зростанню, забезпечує доступ до культурної спадщини України. Відповідно до спеціального закону України «Про Український культурний фонд» він відповідає за активну підтримку розвитку культури через такі інструменти:

- Фінансування та просування культурних проєктів у різних сферах, включаючи мистецтво, креативні індустрії та культурний туризм

- Вибір, фінансування та моніторинг проєктів, які підтримує експертний нагляд
- Співпраця з українськими та міжнародними організаціями, як державними, так і приватними
- Заохочення інноваційних культурних ініціатив [8].

Віддаючи пріоритет культурним потребам і співпрацюючи з такими організаціями, як Український культурний фонд, органи місцевого самоврядування можуть ефективно вирішити проблему занедбаності культури. Ця співпраця має вирішальне значення для створення яскравого та різноманітного культурного середовища, яке зміцнює українське суспільство та підтримує його європейські прагнення. Окресливши сутність реформи місцевого самоврядування, доцільно розглянути її реалізацію в Тернопільській області. Тернопільська область, розташована на заході України, межує з Рівненською, Хмельницькою, Чернівецькою, Івано-Франківською та Львівською областями. Охоплюючи приблизно 2,3% території України (понад 13.800 км²), тут проживає майже 1,4 млн. людей. Населення схиляється до сільського життя: 58% мешкають у селах і малих містах порівняно з 42% у містах. Заслужує на увагу гендерна

структура області, оскільки жінки переважають чоловіків і становлять 54% населення. Останні тенденції зростання населення подають достатньо тривожну картину. За даними Громадянської мережі «Опора», у серпні 2019 р. кількість померлих значно перевищувала кількість народжених, що призвело до від'ємного приросту населення. Ця тенденція зберігається протягом останніх трьох років із загальним скороченням населення на понад 16.000 осіб. Крім того, міграційні потоки також зменшуються: більше людей виїжджає з регіону, ніж в'їжджає [4].

Для ефективного вирішення цих завдань та забезпечення життєдіяльності культурного середовища Тернопільської обл. необхідний комплексний підхід:

- Органи місцевого самоврядування повинні виділяти адекватні ресурси та приділяти увагу культурному розвитку, визнаючи його важливість для добробуту громади та суспільного прогресу.

- Зміцнення партнерських відносин з установами культури, організаціями, такими як Український культурний фонд, і членами громади, щоб сприяти створенню середовища співпраці для культурних ініціатив.

- Заохочення та підтримка вираження різноманітної культурної спадщини, традицій і форм мистецтва, що відображає багатство культурного середовища Тернопільської обл.

- Впровадження стратегій для залучення та утримання молоді в регіоні, розглядаючи заходи щодо розширення можливостей працевлаштування, покращення умов життя та просування культурних пам'яток.

- Надання цільової підтримки сільським культурним установам та ініціативам, щоб забезпечити збереження та живучість культурної спадщини в менших громадах.

Впроваджуючи ці заходи, Тернопільська область може ефективно вирішувати виклики, з якими вона стикається, і використовувати силу культури для зміцнення своїх громад, сприяння економічному розвитку та зміцненню своєї ідентичності в українському культурному середовищі.

Досвід Тернопільської області свідчить про суттєві зміни у процесі реформування органів місцевого самоврядування. Зокрема, за період 2014-2023 рр. досягнуто чимало позитивних трансформацій:

- *Формування територіальних громад.* Реформа ліквідувала попередні 616 сільських, селищних та міських рад і створила 55 об'єднаних територіальних громад (ОТГ). Ці громади об'єднують менші населені пункти і є новим базовим рівнем місцевого самоврядування.

- *Посилення бюджетного контролю.* Місцеві громади отримали більший контроль над своїми бюджетами. Аналіз бюджетів із 2014 по 2021 рр. свідчить про більш ніж чотирикратне зростання доходів, а дані свідчать про те, що у 2021 р. загальний дохід очікувався на позначках у 4.8 млрд. грн. Більше того, останні дані за 2022 р. демонструють здебільшого позитивну динаміку, незважаючи на початок війни (див. Таблиця 3).

Таблиця 3. Аналіз доходів Тернопільської області (станом на липень 2022 р.)

Категорія	Зміна	Можливі причини	Вплив децентралізації
Видатки із загального фонду	+21.73%	Збільшення місцевого контролю над бюджетами, інвестування в місцеві пріоритети	Позитивний – розширення можливостей громад
Податок на доходи фізичних осіб	+32.5%	Зростання економічної активності, покращення стягнення податків	Позитивний – свідчить про економічне зростання
Єдиний податок	+16.29%	Зростання малого бізнесу	Позитивний – вказує на підприємницьку діяльність
Видатки зі спеціального фонду	-33.38%	Зміни у розподілі коштів центральним урядом, затримки з перерахуванням, зміщення місцевих пріоритетів витрат	Потребує дослідження – потенційна втрата фінансування для конкретних проектів
Земельний податок	-10.74 %	Потенційна зміна практики землекористування	Невизначені – може вимагати оцінки змін у землекористуванні або ефективності податкових пільг для сільськогосподарських земель
Акцизний податок	-20.84 %	Зміни в структурі споживання або податковому законодавстві	Невизначений – може бути пов'язаний із відходом від товарів, що підлягають акцизному податку, або нещодавніми змінами в політиці, що впливають на ці товари
Місцеві податки	+3.03%	Змішана картина: деякі	Потенційна нерівномірність впливу на

(загалом)		місцеві податки зростають, інші – зменшуються	громади

Джерело: сформовано авторами самостійно на основі [13]

- **Покращена інфраструктура.** Для прикладу такі громади, як Збаразька, утворена у 2020 році, використовували свої бюджети для задоволення місцевих потреб. Прикладами є проєкти з ремонту доріг вартістю понад 29 млн грн та ініціативи з вуличного освітлення.

- **Покращення надання послуг.** Громади створюють Центри надання адміністративних послуг для надання різноманітних послуг мешканцям. Вдалим прикладом цього слугує Центр у Збаражі, який пропонує понад 264 послуги, включаючи функції РАЦСу, пенсійне забезпечення, управління земельними ресурсами та реєстрацію нерухомості.

- **Зменшення бюрократії.** Реформа впорядкувала адміністративну структуру. Кількість працівників районних державних адміністрацій зменшилася, тоді як кількість спеціалістів в органах місцевого самоврядування збільшилася [2; 11].

Висновки. Поглиблений аналіз реформ децентралізації, запроваджених у Тернопільській області, в Україні, показує значні трансформації місцевого самоврядування. Ці зміни охоплюють створення об'єднаних територіальних громад, які замінюють попередню структуру сільських, селищних та міських рад. Реструктуризація призвела до більш упорядкованої та ефективної системи місцевого управління. Крім того, спостерігається помітне посилення контролю за місцевими бюджетами. У 2014-2021 рр. доходи місцевих бюджетів зросли більш ніж у чотири рази, що свідчить про позитивну тенденцію до фінансової стабільності та автономії на місцевому рівні. Поліпшення інфраструктури також є очевидними, оскільки громади використовують свої бюджети для вирішення місцевих потреб, таких як ремонт доріг та ініціативи з вуличного освітлення. Створення Центрів надання послуг покращило надання послуг шляхом централізації надання широкого спектру послуг мешканцям. Оптимізація адміністративних структур призвела до скорочення чиновницького апарату, зменшення кількості працівників у райдержадміністраціях та збільшення спеціалістів в органах місцевого самоврядування.

Незважаючи на ці позитивні досягнення, залишаються проблеми, включаючи негативний приріст населення та міграційний відтік, особливо в сільській місцевості. Збереження закладів культури та залучення молодих спеціалістів у сільські громади є постійними проблемами, які потребують невідкладної уваги. Реформи децентралізації в Тернопільській обл. призвели до помітних покращень у місцевому врядуванні, включаючи створення ОТГ, посилення бюджетного контролю, покращення інфраструктури та покращення надання послуг. Однак такі проблеми як зменшення чисельності населення та еміграція з сільської місцевості, залишаються, що вимагає цілеспрямованих рішень для забезпечення життєздатності та стійкості місцевих громад.

Список використаної літератури та джерел

1. Асоціація міст України. Формування спроможних територіальних громад : практ. посіб. 3-тє вид. Київ : Асоц. міст України, 2017. 67 с. URL: https://www.auc.org.ua/sites/default/files/library/otgbook3new_obgortka_i_blok.pdf (дата звернення: 16.05.2024).
2. Боденчук Б. Децентралізація на Тернопільщині: переваги і недоліки. Суспільне. URL: <https://suspilne.media/ternopil/176424-decentralizacia-na-ternopilsini-perevagi-i-nedoliki/> (дата звернення: 16.05.2024).
3. Бюджетний кодекс України : Кодекс України від 08.07.2010 р. № 2456-VI: станом на 1 січ. 2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2456-17#Text> (дата звернення: 16.05.2024).
4. Загальна інформація. Децентралізація в Україні. URL: <https://decentralization.ua/about> (дата звернення: 16.05.2024).
5. Культура. Децентралізація в Україні. URL: <https://decentralization.ua/culture> (дата звернення: 16.05.2024).
6. Податковий кодекс України : Кодекс України від 02.12.2010 р. № 2755-VI : станом на 1 квіт. 2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2755-17#Text> (дата звернення: 16.05.2024).
7. Про схвалення Концепції реформування місцевого самоврядування та територіальної організації влади в Україні : Розпорядж. Каб. Міністрів України від 01.04.2014 р. № 333-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/333-2014-r#Text> (дата звернення: 16.05.2024).
8. Про Український культурний фонд : Закон України від 23.03.2017 р. № 1976-VIII : станом на 31 берез. 2023 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text> (дата звернення: 16.05.2024).
9. Реформа децентралізації Дорожня карта. Міністерство розвитку громад, територій та інфраструктури України. URL: https://mtu.gov.ua/files/Дорожня_карта_децентралізації.pdf (дата звернення: 16.05.2024).
10. Суспільне Тернопіль. Децентралізація на Тернопільщині: переваги і недоліки | «Дебати», 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e8-2u5UX0kw> (дата звернення: 16.05.2024).
11. Суть реформи органів місцевого самоврядування (децентралізації). МЦПД. URL: https://icps.com.ua/assets/uploads/images/files/verstka_decentralizaciya.pdf (дата звернення: 16.05.2024).

12. Телеуця В. Основні чинники збереження фольклорної традиції в умовах сучасного міста (на прикладі фольклору Подунав'я). Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. XXIII. С. 279–288. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=25095> (дата звернення: 16.05.2024).

13. Тернопільська область – Райони. Децентралізація в Україні. URL: <https://decentralization.ua/areas/0352?page=2> (дата звернення: 16.05.2024).

14. Drobush L. V. The implementation of cultural rights at the level of territorial communities in the context of decentralization reform. Actual problems of native jurisprudence. 2022. № 3. С. 22–27. URL: <https://doi.org/10.32782/392291> (дата звернення: 16.05.2024).

References

1. Asotsiatsiia mist Ukrainy. Formuvannia spromozhnykh terytorialnykh hromad : prakt. posib. 3-tie vyd. Kyiv : Asots. mist Ukrainy, 2017. 67 s. URL: https://www.auc.org.ua/sites/default/files/library/otgbook3new_obgortka_i_blok.pdf (data zvernennia: 16.05.2024).

2. Bodenchuk B. Detsentralizatsiia na Ternopilshchyni: perevahy i nedoliky. Suspilne | Novyny. URL: <https://suspilne.media/ternopil/176424-decentralizacia-na-ternopilsini-perevagi-i-nedoliki/> (data zvernennia: 16.05.2024).

3. Biudzhetni kodeks Ukrainy : Kodeks Ukrainy vid 08.07.2010 r. № 2456-VI: stanom na 1 sich. 2024 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2456-17#Text> (data zvernennia: 16.05.2024).

4. Zahalna informatsiia. Detsentralizatsiia v Ukraini. URL: <https://decentralization.ua/about>.

5. Kultura. Detsentralizatsiia v Ukraini. URL: <https://decentralization.ua/culture> (data zvernennia: 16.05.2024).

6. Podatkovyi kodeks Ukrainy : Kodeks Ukrainy vid 02.12.2010 r. № 2755-VI : stanom na 1 kvit. 2024 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2755-17#Text> (data zvernennia: 16.05.2024).

7. Pro skhvalennia Kontseptsii reformuvannia mistsevoho samovriaduvannia ta terytorialnoi orhanizatsii vlady v Ukraini : Rozporiadzh. Kab. Ministriv Ukrainy vid 01.04.2014 r. № 333-r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/333-2014-r#Text> (data zvernennia: 16.05.2024).

8. Pro Ukrainnyi kulturnyi fond : Zakon Ukrainy vid 23.03.2017 r. № 1976-VIII : stanom na 31 berez. 2023 r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19#Text> (data zvernennia: 16.05.2024).

9. Reforma detsentralizatsii Dorozhnia karta. Ministerstvo rozvytku hromad, terytorii ta infrastruktury Ukrainy. URL: https://mtu.gov.ua/files/Dorozhnia_karta_detsentralizatsii.pdf (data zvernennia: 16.05.2024).

10. Suspilne Ternopil. Detsentralizatsiia na Ternopilshchyni: perevahy i nedoliky | «Debaty», 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e8-2u5UX0kw> (data zvernennia: 16.05.2024).

11. Sut reformy orhaniv mistsevoho samovriaduvannia (detsentralizatsii). MTsPD. URL: https://icps.com.ua/assets/uploads/images/files/verстка_decentralizaciya.pdf (data zvernennia: 16.05.2024).

12. Teleutsia V. Ocnovni chynnyky zberezhenia folklornoj tradytzii v umovakh suchasnoho mista (na prykladi folkloru Podunavia). Aktualni problemy slovianskoi filolohii. 2010. XXIII. S. 279–288. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=25095> (data zvernennia: 16.05.2024).

13. Ternopilska oblast – Raiony. Detsentralizatsiia v Ukraini. URL: <https://decentralization.ua/areas/0352?page=2>

14. Drobush L. V. The implementation of cultural rights at the level of territorial communities in the context of decentralization reform. Actual problems of native jurisprudence. 2022. № 3. S. 22–27. URL: <https://doi.org/10.32782/392291> (data zvernennia: 16.05.2024).

UDC: 342.36

EXPERIENCE OF DECENTRALIZATION REFORM IN TERNOPIL REGION

Andrushko Ivanna – a candidate for the degree of Bachelor of Arts, specialty 028 «Management of Socio-Cultural Activities», Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vytalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,

Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The decentralization reform in the Ternopil region has made significant progress in local governance. The creation of united territorial communities optimized administration and gave communities greater control over budgets. This financial autonomy was reflected in a more than fourfold increase in revenues to local budgets since 2014. Communities used these resources to address local needs such as infrastructure improvements (road repairs, street lighting) and improved service delivery through centralized service delivery centers. In addition, the reform optimized administrative structures, reduced bureaucracy by reducing the staff of district administrations and increasing local self-government specialists. However, problems remain. Negative population growth and migration outflow, especially in rural areas, threaten the sustainability of these communities. Preservation of cultural institutions and attraction of young specialists are permanent problems that require urgent attention. In general, decentralization in Ternopil region has expanded the opportunities of communities, but it faces problems. Addressing depopulation, sustaining cultural life and attracting young talent are key to ensuring the long-term success of these reforms.

Key words: Ternopil region, decentralization, local self-government, united territorial communities, budget control, infrastructure, service provision, cultural institutions.

Надійшла до редакції 25.06.2024 р.

АНАЛІЗ СУЧАСНИХ УМОВ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА В УКРАЇНІ : ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ Й АСПЕКТ

Владислава Колодюк – здобувачка вищої освіти ОС «Магістр»,
спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0009-0003-7184-9087>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.923>
gavrulykvladislava@gmail.com

Здійснено аналіз сучасних умов професійної діяльності артистів в Україні, що сформувалися під впливом історичних, соціально-економічних, політичних і технологічних чинників. Визначено, що трансформація мистецького середовища відбулася внаслідок глобалізації, цифровізації та соціокультурних змін, що, водночас, відкрили нові можливості та створили низку викликів для українських митців. Історично українське мистецтво розвивалося під тиском зовнішніх культурних впливів і політичних обмежень, зокрема в період радянської влади, коли свобода творчості обмежувалася. Після здобуття незалежності українські митці отримали нові можливості для самовираження, але зіткнулися з проблемами фінансової нестабільності та потребою адаптації до ринкових умов.

Особлива увага приділена впливу цифровізації на сучасне мистецьке середовище України. Платформи, як-от *YouTube*, *Spotify*, *Apple Music* та соціальні мережі, сприяли демократизації творчого процесу, дозволивши незалежним митцям поширювати свої твори та взаємодіяти з глобальною аудиторією. Водночас перенасиченість контентом загострила конкуренцію за увагу публіки, що вимагає від митців розширення навичок у цифровому маркетингу та брендингу. Пандемія COVID-19 ще більше підсилила перехід до цифрових форматів, що стимулювало розвиток онлайн-виставок, віртуальних концертів та нових форм мистецтва, як-от віртуальна та доповнена реальність. Розглянуто роль глобалізації, що відкрила українським артистам можливості для міжнародної співпраці та просування української культури на світовій арені. Українські митці, як-от *Kalush Orchestra*, *Go_A*, *ДахаБраха* та *ОНУКА*, поєднали національні традиції з сучасними жанрами, що дозволило їм зберегти культурну ідентичність та водночас привабити міжнародну аудиторію. Підкреслено вплив російсько-української війни на професійну діяльність митців, яка не лише зумовила фізичне переміщення багатьох артистів, але й змінила зміст мистецької творчості. Митці активно документують реалії війни, переосмислюють теми національної ідентичності, пам'яті та стійкості, створюючи фільми, музику й виставки, що є потужними інструментами культурного опору та донесення правди до міжнародної спільноти. Прикладом є стрічка «20 днів у Маріуполі» М. Чернова, що отримала визнання на світовій арені та є символом незламного духу України.

Ключові слова: професійна діяльність, артисти, цифровізація, глобалізація, культурна ідентичність, війна, культурні фестивалі, мистецькі спільноти.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний розвиток української культурно-мистецької сфери відбувається в умовах глибоких соціальних, економічних та політичних трансформацій. Після здобуття незалежності Україна пройшла кілька етапів змін, які мали неоднозначний вплив на сферу мистецтва та діяльність артистів. Останні роки особливо загострили виклики, пов'язані з глобалізацією, цифровізацією культурного простору, а також політичними і військовими потрясіннями. Артисти, як представники креативної індустрії, опинилися на перетині нових викликів, пов'язаних із нестабільністю фінансування, зміною споживання культурного продукту, інтеграцією в європейський мистецький простір та необхідністю самозабезпечення в умовах ринкової економіки. Важливим аспектом є також зміна соціальної ролі артиста та культурного продукту в контексті суспільних викликів і змін у ціннісних орієнтирах українського населення.

Актуальність дослідження обумовлюється необхідністю теоретичного осмислення та методологічного аналізу сучасних умов діяльності артиста в Україні. Визначення ключових проблем і чинників, що впливають на творчу та професійну реалізацію митців, є важливим для вироблення стратегій підтримки мистецького середовища. У сучасному глобалізованому світі мистецтво відіграє не лише культурну, а й економічну роль, стимулюючи розвиток креативних індустрій і сприяючи національному брендингу України. Проблема дослідження полягає в тому, що недостатньо розроблені механізми адаптації артистів до нових соціально-економічних реалій, а також відсутні чіткі стратегії підтримки культурної сфери на державному та локальному рівнях. Це зумовлює необхідність вивчення теоретично-методологічних аспектів та обґрунтування шляхів подолання викликів, що стоять перед артистами в Україні.

Останні дослідження та публікації. Проведений аналіз літератури дозволяє визначити ключові тенденції, що впливають на професійну діяльність українських артистів, а також розкрити специфіку сучасного культурного середовища України. Культурна еволюція України розглядається у роботі К. Вовк «Українська культура протягом століть. Колоніальний вплив рф та уроки на майбутнє» (2024 р.),

де автор наголошує на впливі колоніальних політик Росії на українське мистецтво; відзначено процеси відродження та збереження національної ідентичності, що стають основою для сучасного культурного спротиву. Євроінтеграційний аспект культурної політики України розкрито у дослідженні І. Жеребятнікової та Ю. Потоцької (2020 р.), де підкреслюється впровадження європейських стандартів у розвиток культурної інфраструктури. Актуальність міжнародної співпраці підтверджується новими ініціативами ЄС, такими як програма «Креативна Європа» (2021–2027 рр.), що відкриває нові можливості для фінансування та просування українських митців на європейському рівні. Технологічні зміни в культурному секторі висвітлені у працях А. Крамаренко (2016 р.) та А. Левченко (2023 р.), в яких досліджено вплив соціальних медіа та медіатизації на популяризацію сучасної музичної культури. Платформи, як-от YouTube, TikTok та Spotify, відкривають нові можливості для митців, але водночас створюють конкуренцію за увагу аудиторії та вимагають оволодіння навичками цифрового маркетингу.

Значну увагу у літературі приділено ролі незалежних культурних платформ та фестивалів. У статтях О. Заєць та публікаціях *Ukrinform* розглядаються успіхи українських артистів на міжнародних фестивалях, зокрема у Монте-Карло, а також ініціативи, що сприяють культурному обміну (*ГогольFest*, *Atlas Weekend*). Важливість альтернативних арт-просторів у період війни підкреслює діяльність таких організацій, як фонд «Ізоляція».

Суттєву увагу приділено ролі війни як чинника, що трансформує зміст мистецької творчості. У публікаціях В. Масенко та Ю. Карманської (2024 р.) розглянуто ключові кінематографічні роботи, які документують реалії війни («*Кіборги*», «*Клондайк*», «*20 днів у Маріуполі*»). Ці твори стали не лише важливим інструментом опору, а й способом привернення уваги міжнародної спільноти до гуманітарної кризи в Україні. Популяризація української культурної спадщини через сучасне мистецтво проаналізована у статті О. Марчун, де досліджено феномен фолк-ривайвлу як засобу вираження ідентичності. Колаборації українських музикантів, що поєднують народні мотиви із сучасними жанрами, привертають увагу молодій аудиторії та сприяють інтеграції локального мистецтва у глобальний контекст (*Go_A*, *ДахаБраха*, *ОНУКА*). Фінансова нестабільність та зміни в індустрії обговорюються у статті Ю. Мельника, де висвітлено проблеми концертного сектору та необхідність нових підходів до організації культурних заходів в Україні. Аналіз літератури демонструє, що професійна діяльність українських артистів розвивається в умовах історичних викликів, глобалізації та технологічних трансформацій. Війна суттєво вплинула на зміст творчості, перетворивши мистецтво на інструмент культурного опору, а хаби, фестивалі та цифрові платформи стали ключовими елементами підтримки митців в Україні та за її межами.

Стаття має на меті дослідження сучасних умов та особливостей функціонування артистів в Україні у контексті соціокультурних трансформацій, визначення ключових проблем і формулювання рекомендацій для забезпечення стабільного розвитку культурної сфери.

Виклад основного матеріалу. Професійна діяльність артистів в Україні зазнала значних змін протягом останніх десятиліть під впливом політичних, економічних та технологічних факторів. Глобалізація, технологічний прогрес і соціально-економічні виклики сформували нове середовище для творчої реалізації українських митців. Багата культурна спадщина України та її складна новітня історія створюють унікальний контекст для аналізу сучасних умов діяльності артистів. Сьогодні українська креативна індустрія водночас стикається як із новими можливостями, так і численними викликами. Історично розвиток українського мистецтва формувався під впливом візантійської, європейської та радянської культур. У радянські часи свобода творчості була обмежена державним контролем, що змушувало митців працювати в рамках соціалістичного реалізму. Після здобуття незалежності у 1991 році відбулося розширення творчої автономії, однак перехід до ринкової економіки приніс нові виклики. Зменшення державної підтримки змусило митців шукати шляхи для адаптації до комерційних умов та глобальних культурних трендів [1]. Сучасний етап характеризується інтеграцією України в європейський культурний простір і впровадженням європейських стандартів у культурну політику. Зміни в соціально-економічній сфері сприяють модернізації культурного життя, де мистецтво стає не лише індикатором духовного стану суспільства, але й важливим інструментом вирішення соціально-економічних питань. [3] Одним із ключових факторів, що впливають на діяльність артистів сьогодні, є цифровізація. Розвиток цифрових технологій значно спростив процес створення та поширення мистецьких робіт. Незалежні митці отримали можливість створювати високоякісні твори без значних фінансових витрат, а платформи на кшталт YouTube, Instagram і TikTok стали важливими інструментами для просування та комунікації з глобальною аудиторією. Ці зміни посприяли демократизації творчого процесу й відкрили нові можливості для міждисциплінарної співпраці українських артистів [2].

Цифрові платформи, такі як Spotify, Apple Music та Bandcamp, значно спростили міжнародне поширення музики для українських музикантів. Незалежні виконавці можуть завантажувати свої твори без посередництва лейблів, що особливо важливо для українських артистів, обмежених у доступі до

традиційних міжнародних ринків. Проте цифровізація створила і нові виклики: перенасиченість контентом змушує музикантів конкурувати за увагу слухачів, розвиваючи навички брендингу, маркетингу та управління соціальними медіа. Це стирає межі між роллю артиста як творця і промоутера, що вимагає додаткових ресурсів і часу [6]. Зростання цифрових платформ також трансформувало споживання мистецтва. Перехід від традиційних майданчиків (театрів, концертних залів) до онлайн-форматів посилюється під час пандемії COVID-19. чимало артистів перейшли до онлайн-виступів і віртуальних виставок, що допомогло зберегти контакт з аудиторією та забезпечити дохід. Попри те, що цифрові формати не замінюють живих виступів, вони дозволяють охопити ширшу аудиторію і стимулюють розвиток нових форм мистецтва, таких як віртуальна та доповнена реальність, що особливо популярні серед молоді. [2]

Економічні виклики є ще одним значним аспектом діяльності артистів в Україні. Через недостатнє фінансування культурної сфери багато митців стикаються з фінансовою нестабільністю, працюючи на фріланс-основі або залучаючи додаткові джерела доходу, як-от викладання чи комерційні проекти. Нерегулярність доходів створює невизначеність і обмежує можливості для інвестицій у власну творчість. Часто митці змушені надавати перевагу комерційним проектам на шкоду експериментальним чи особистим ідеям, що призводить до балансу між фінансовими потребами та художньою цілісністю [9].

Попри повномасштабну війну, українські артисти та колективи продовжують гастролювати світом, популяризувати українську культуру за кордоном. Символічним прикладом стало міжнародне визнання у лютому 2023 р., коли на фестивалі в Монте-Карло відсутність країни-агресора підкреслила глобальну підтримку України, а українські артисти довели вагомість національної культури як частини світової спадщини [7]. Глобалізація відкрила перед українськими митцями нові перспективи, зокрема можливість будувати міжнародну кар'єру та привертати увагу до важливих суспільних проблем. Перемога *Kalush Orchestra* на «Євробаченні-2022» стала символом незламності духу й привернула увагу до захисників Маріуполя, водночас піднісши українську музику на світову арену. Українські кінематографісти та художники також здобули визнання на провідних платформах – Каннському кінофестивалі, Венеціанській бієнале, Тейт Модерн у Лондоні. Такі досягнення сприяють міжкультурному діалогу й підвищують впізнаваність українського мистецтва [4].

Утім, глобалізація поставила перед митцями виклики балансування між збереженням культурної ідентичності та відповідністю світовим стандартам. Часто митці стикаються з тиском створювати комерційно успішний контент, що відповідає міжнародним смакам, іноді на шкоду місцевій автентичності. Водночас українські виконавці, такі як *Go_A*, *ДахаБраха* та *ОНУКА*, продемонстрували успішний синтез національних традицій з сучасними музичними жанрами, що дозволяє поєднувати локальну самобутність із глобальною привабливістю [13]. Глобалізація також сприяє міжнародній співпраці українських артистів із закордонними колегами [12]. Резиденції, обмінні програми та спільні проекти дозволяють митцям експериментувати з новими медіа й розширювати творчий потенціал. Наприклад, трупя *«Дах»* представляє свої інноваційні вистави на європейських сценах, демонструючи Україну як активного учасника глобального культурного діалогу [10].

Важливим виявом єдності та стійкості українських митців є їхня співпраця в умовах обмеженого фінансування та нестачі ресурсів. Об'єднання зусиль, знань і матеріалів дозволяє артистам створювати інноваційні, міждисциплінарні проекти, які були б неможливими індивідуально. Наприклад, музиканти часто працюють разом із візуальними митцями, а кінематографісти – з театральними трупами, що сприяє появі новаторських робіт. Крім творчої співпраці, мистецькі спільноти відіграють соціальну та емоційну роль, створюючи атмосферу підтримки й солідарності для подолання викликів нестабільної професії. Фестивалі та культурні події є ключовими платформами для підтримки митців та демонстрації їхньої творчості. Події, такі як *Київський міжнародний кінофестиваль*, *ГогольFest*, *Atlas Weekend* та *LvivMozArt*, відіграють важливу роль у популяризації української культури та розвитку міжнародної співпраці. Зокрема, *ГогольFest* об'єднує артистів різних дисциплін, зосереджуючись на експериментальному мистецтві та створюючи простір для перехресного обміну ідеями. Початок російсько-української війни став одним із найбільших викликів для українських артистів. Переміщення людей, зокрема митців, спричинило втрату житла, студій і професійних зв'язків, що ускладнило продовження творчої діяльності. Однак чимало артистів використали своє мистецтво як спосіб переосмислення травматичного досвіду, документування воєнних руйнувань і дослідження тем втрати, ідентичності та стійкості. Вимушена релокація також сприяла створенню нових мистецьких спільнот, які об'єднують ресурси, знання та підтримку для відновлення кар'єри митців. Такі спільноти відіграють важливу роль у збереженні й розвитку культурної діяльності під час війни, забезпечуючи доступ до ресурсів і нових платформ для демонстрації робіт [11]. Війна в Україні суттєво вплинула на зміст мистецької творчості, перетворивши мистецтво на інструмент опору та документування реалій. Багато митців використовують свої роботи, щоб виступати за мир, досліджувати теми національної ідентичності й пам'яті та викривати жорстокість війни. Українські кінорежисери

створили низку фільмів, що здобули міжнародне визнання й привернули увагу до війни, зокрема «Кіборги», «Іній», «Відблиск», «Клондайк», «Зима у вогні» та «Ловайськ 2014». Особливо виділяється документальна стрічка «20 днів у Маріуполі» М. Чернова, що стала символом мужності українців і жорстокості російської агресії. Фільм отримав премії «Оскар» і BAFTA, ставши важливим свідченням воєнних злочинів Росії та потужним заклик до світової спільноти. Успіх цієї та інших робіт підтверджує здатність кіно впливати на глобальну громадську думку та формувати міжнародну солідарність [8].

Висновки. Професійна діяльність артистів в Україні за останні десятиліття зазнала значних змін під впливом історичних, соціально-економічних, політичних та технологічних чинників. Українські митці, попри численні виклики, демонструють стійкість, адаптивність та креативність у своїй професійній діяльності. Історичний контекст відіграє важливу роль у формуванні умов для творчості. Українське мистецтво розвивалося під впливом візантійської, європейської та радянської культур. У радянський період творча свобода була значно обмежена, а митці змушені були дотримуватися принципів соціалістичного реалізму. Здобуття незалежності у 1991 році дало українським артистам нову свободу для самовираження, але зменшення державного фінансування змусило митців адаптуватися до нових умов ринкової економіки.

Сучасний етап розвитку мистецької діяльності в Україні характеризується інтеграцією до європейського культурного простору, що відкриває нові можливості для міжкультурної співпраці та просування української культури на міжнародному рівні. Водночас глобалізація створює виклики для балансування між локальною ідентичністю та відповідністю світовим тенденціям. Українські митці, такі як Go_A, ДахаБраха та ONUKA, продемонстрували успішний синтез традиційної культури з сучасними жанрами, зберігаючи автентичність та водночас залишаючись актуальними для глобальної аудиторії. Цифровізація є одним із ключових факторів, що впливають на сучасну мистецьку діяльність. Платформи, як-от YouTube, Spotify, Apple Music та Bandcamp, надали українським артистам можливість створювати й поширювати свої твори без значних фінансових витрат, забезпечуючи доступ до глобальної аудиторії. Однак перенасиченість цифрового контенту змушує митців конкурувати за увагу слухачів, поєднуючи творчу діяльність із навичками маркетингу та брендингу. Важливим наслідком цифровізації стало створення нових форматів мистецтва – віртуальних виставок, інтерактивних інсталяцій та проєктів із доповненою реальністю. Соціально-економічні виклики, зокрема недостатнє фінансування культурної сфери, змушують митців шукати альтернативні джерела доходу. Нестабільність роботи, нерегулярний дохід та обмежені ресурси ускладнюють інвестиції у творчі проєкти. Часто митці обирають комерційні проєкти на шкоду експериментальним роботам, що створює напругу між художньою цілісністю.

Російсько-українська війна стала найскладнішим випробуванням для українських артистів. Багато митців втратили домівки, студії та професійні зв'язки через вимушену релокацію. Однак, попри складні умови, вони змогли адаптуватися та продовжувати свою діяльність. Мистецтво стало інструментом опору, документування реалій війни й переосмислення травматичного досвіду. Відомими прикладами є українські документальні фільми, зокрема «Кіборги», «Зима у вогні», «20 днів у Маріуполі», які привернули увагу світової спільноти та продемонстрували жорстокість війни. Творчість митців сьогодні фокусується на темах національної ідентичності, пам'яті та стійкості. Важливим інструментом підтримки митців є мистецькі спільноти, незалежні арт-простори та фестивалі. Платформи, як-от ГогольFest, Atlas Weekend та LvivMozArt, сприяють популяризації української культури, забезпечують можливість для міжнародної співпраці та надають митцям простір для творчих експериментів. Незалежні культурні ініціативи, зокрема «Ізоляція», демонструють важливість альтернативних арт-платформ у період обмеженого фінансування та кризи.

Професійна діяльність артистів в Україні розвивається в умовах складної взаємодії історичних, соціально-економічних та технологічних чинників. Попри значні виклики, зокрема фінансову нестабільність та вплив війни, українські митці демонструють стійкість і креативність. Цифровізація й глобалізація відкривають нові можливості для популяризації українського мистецтва та інтеграції у світовий культурний простір.

Список використаної літератури та джерел

1. Вовк К. Українська культура протягом століть. Колоніальний вплив РФ та уроки на майбутнє : Свідомі. Свідомі. URL: <https://svidomi.in.ua/page/ukrainska-kultura-protiahom-stolit-kolonialnyi-vplyv-rf-ta-uroky-na-maibutnie> (дата звернення: 16.09.2024).

2. Данилюк А. М., Кадуха А. Ю. Новітні форми комунікацій та розваг в умовах карантину внаслідок пандемії Covid-19. *Туристичний та готельно-ресторанний бізнес в Україні: проблеми розвитку та регулювання : Матеріали XII міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Черкаси, 18–19 берез. 2021 р. Черкаси, 2021. С. 126–129. URL: https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3496/1/Ел._видання_Матеріали_XII_конф_том_2.pdf#page=126 (дата звернення: 17.09.2024).

3. Жеребятнікова І. В., Потоцька Ю. І. Євроінтеграційний вектор формування культурної політики сучасної України. *Економічний розвиток і спадщина Семена Кузнеця : Матеріали V наук.-практ. конф.*, м. Одеса, 26–27 листоп., 2020 р. Одеса, 2020. С. 294–295. URL: https://www.skced.hneu.edu.ua/files/hneu-lystopad_-2020-pechat.pdf#page=294 (дата звернення: 16.09.2024).
4. Заєць О. Інтерв'ю із засновником театру «Дах» В. Троїцьким. Marie Claire. URL: <https://marieclaire.ua/uk/obshchestvo/o-postanovkah-unikalnosti-i-komande-teatra-dah> (дата звернення: 17.09.2024).
5. Крамаренко А. О. Соціальні медіа та бізнес: можливості і загрози. *Соціальна економіка*. 2016. № 1. С. 152–155. URL: <https://periodicals.karazin.ua/socceconom/article/download/7237/7398> (дата звернення: 17.09.2024).
6. Левченко А. В. Вплив медіатизації на сучасну музичну культуру. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство : Матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф.*, м. Київ, 9 листоп. 2023 р. Київ, 2023. С. 161–162. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_09_11_2023-2.pdf#page=161 (дата звернення: 17.09.2024).
7. Марчун О. Фолк-ривайвл як засіб вираження ідентичності та популяризації народних мотивів. *Modern engineering and innovative technologies*. 2024. Т. 32, № 4. С. 92–99. URL: <https://www.moderntechno.de/index.php/meit/article/view/meit32-00-094/7652> (дата звернення: 17.09.2024).
8. Масенко В., Карманська Ю. Від «Кіборгів» до «Пишайся онлайн». 10 художніх фільмів про війну в Україні, знятих за останнє десятиліття – Forbes.ua. Forbes.ua | *Бізнес, мільярдери, новини, фінанси, інвестиції, компанії*. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/vid-kiborgiv-do-lishaysya-onlayn-10-khudozhnikh-filmiv-pro-viynu-v-ukraini-znyatikh-za-ostanne-desyatilittya-08062024-21649> (дата звернення: 18.09.2024).
9. Мельник Ю. Чому артисти працюють таксистами, коли в Україну приїдуть The Rolling Stones та інші виклики концертної індустрії. hromadske. URL: <https://hromadske.ua/posts/chomu-artisti-pracyuyut-taksistami-koli-v-ukrayinu-priyidut-the-rolling-stones-ta-inshi-vikliki-koncertnoyi-industriyi> (дата звернення: 17.09.2024).
10. Оголошено нову програму ЄС «Креативна Європа» 2021-2027. EEAS. URL: www.eeas.europa.eu/delegations/ukraine/оголошено-нову-програму-єс-«креативна-європа»-2021-2027-0_uk?s=232 (дата звернення: 17.09.2024).
11. Чотири колаборації українських музикантів, на які варто звернути увагу. Dtf magazine | Don't take fake. URL: <https://donttakefake.com/chotyry-kolaboratsiyi-ukrayinskykh-muzykantiv-na-yaki-varto-zvernuty-uvagu/> (дата звернення: 17.09.2024).
12. Ukrinform. В Іспанії відбудеться міжнародний фестиваль української культури. Укрінформ - актуальні новини України та світу. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3905554-v-ispanii-vidbudetsa-miznarodnij-festival-ukrainskoi-kulturi.html> (дата звернення: 17.09.2024).
13. Ukrinform. Українські артисти виступили на міжнародному цирковому фестивалі у Монте-Карло. Укрінформ – актуальні новини України та світу. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3663535-ukrainski-artisti-vistupili-na-miznarodnomu-cirkovomu-festivali-u-montekarlo.html> (дата звернення: 17.09.2024).

References

1. Vovk K. Ukrainska kultura protiahom stolit. Kolonialnyi vplyv RF ta uroky na maibutnie :: Svidomi. Svidomi. URL: <https://svidomi.in.ua/page/ukrainska-kultura-protiahom-stolit-kolonialnyi-vplyv-rf-ta-uroky-na-maibutnie> (data zvernennia: 16.09.2024).
2. Danyliuk A. M., Kadukha A. Yu. Novitni formy komunikatsii ta rozvah v umovakh karantynu vnaslidok pandemii Covid-19. Nurystychnyi ta hotelno-restoranni biznes v Ukraini: problemy rozvytku ta rehuliuвання : Materialy KhII mizhnar. naukovoprakt. konf., m. Cherkasy, 18–19 berez. 2021 r. Cherkasy, 2021. S. 126–129. URL: https://er.chdu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3496/1/Ел._видання_Матеріали_XII_конф.,_т._2.pdf#page=126 (data zvernennia: 17.09.2024).
3. Zherebiatnikova I. V., Pototska Yu. I. Yevrointehratsiyni vektor formuvannia kulturnoi polityky suchasnoi Ukrainy. Ekonomichnyi rozvytok i spadshchyna Semena Kuznetsia : Materialy V naukovoprakt. konf., m. Odesa, 26–27 lystop. 2020 r. Odesa, 2020. S. 294–295. URL: https://www.skced.hneu.edu.ua/files/hneu-lystopad_-2020-pechat.pdf#page=294 (data zvernennia: 16.09.2024).
4. Zaiets O. Interviu iz zasnovnykom teatru «Dakh» Vladom Troitskym. Marie Claire. URL: <https://marieclaire.ua/uk/obshchestvo/o-postanovkah-unikalnosti-i-komande-teatra-dah> (data zvernennia: 17.09.2024).
5. Kramarenko A. O. Sotsialni media ta biznes: mozhlyvosti i zahrozy. Sotsialna ekonomika. 2016. № 1. S. 152–155. URL: <https://periodicals.karazin.ua/socceconom/article/download/7237/7398> (data zvernennia: 17.09.2024).
6. Levchenko A. V. Vplyv mediatyzatsii na suchasnu muzychnu kulturu. Kulturni ta mystetski studii KhKhI stolittia: naukovopraktychne partnerstvo : Materialy IV Vseukr. naukovoprakt. konf., m. Kyiv, 9 lystop. 2023 r. Kyiv, 2023. S. 161–162. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_09_11_2023-2.pdf#page=161 (data zvernennia: 17.09.2024).
7. Marchun O. Folk-ryvaivl yak zasib vyrazhennia identychnosti ta populiaryzatsii narodnykh motyviv. Modern engineering and innovative technologies. 2024. Т. 32, № 4. S. 92–99. URL: <https://www.moderntechno.de/index.php/meit/article/view/meit32-00-094/7652> (data zvernennia: 17.09.2024).
8. Masenko V., Karmanska Yu. Vid «Kiborhiv» do «Lyshaisia onlain». 10 khudozhnikh filmiv pro viinu v Ukraini, zniatykh za ostannie desiatylittia – Forbes.ua. Forbes.ua | *Бізнес, мільярдери, новини, фінанси, інвестиції, компанії*. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/vid-kiborgiv-do-lishaysya-onlayn-10-khudozhnikh-filmiv-pro-viynu-v-ukraini-znyatikh-za-ostanne-desyatilittya-08062024-21649> (data zvernennia: 18.09.2024).

9. Melnyk Yu. Chomu artysty pratsiuiut taksystamy, koly v Ukrainu pryidut The Rolling Stones ta inshi vyklyky kontsertnoi industrii. hromadske. URL: <https://hromadske.ua/posts/chomu-artisti-pracyuyut-taksistami-koli-v-ukrayinu-priyidut-the-rolling-stones-ta-inshi-viklyki-koncertnoyi-industriyi> (data zvernennia: 17.09.2024).

10. Oholosheno novu prohramu YeS «Kreatyvna Yevropa» 2021 - 2027. EEAS. URL: https://www.eeas.europa.eu/delegations/ukraine/оголошено-нову-програму-єс-«креативна-європа»-2021-2027-0_uk?s=232 (data zvernennia: 17.09.2024).

11. Chotyry kolaboratsii ukrainskykh muzykantiv, na yaki varto zvernuty uvahu. Dtf magazine | Don't take fake. URL: <https://donttakefake.com/chotyry-kolaboratsiyi-ukrayinskykh-muzykantiv-na-yaki-varto-zvernuty-uvagu/> (data zvernennia: 17.09.2024).

12. Ukrinform. V Ispanii vidbudetsia mizhnarodnyi festyval ukrainskoi kultury. Ukrinform - aktualni novyny Ukrainy ta svitu. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3905554-v-ispanii-vidbudetsia-mizhnarodnij-festival-ukrainskoi-kulturi.html> (data zvernennia: 17.09.2024).

13. Ukrinform. Ukrainski artysty vystupyly na mizhnarodnomu tsyrkovomu festyvali u Monte-Karlo. Ukrinform – aktualni novyny Ukrainy ta svitu. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3663535-ukrainski-artisti-vistupili-na-mizhnarodnomu-cirkovomu-festyvali-u-montekarlo.html> (data zvernennia: 17.09.2024).

ANALYSIS OF MODERN CONDITIONS OF THE ARTIST'S ACTIVITY IN UKRAINE : THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND ASPECT

Vladyslava Kolodyuk – Applicant for higher education OS «Master»,
Specialties 028 «Management of Socio-Cultural Activities»,
Kyiv National University of Culture and Arts

Strategically located among diverse natural landscapes, the Yavoriv region is characterized by a unique cultural and economic environment. With rich natural resources, an efficient transportation network, and a strong socio-economic infrastructure, the Yavoriv district borders the EU and covers important international routes. Mineral, land, water, and forest resources contribute to the development of agriculture and livestock, as well as timber production and eco-tourism. The unique geological features of the region emphasize its ecological importance, and protected areas contribute to biodiversity and ecotourism. In addition, nature reserves complement the region's tourism potential, including recreational tourism. Spiritual sites attract pilgrims, and historic cities further enhance its cultural appeal. The cultural infrastructure of the region, which consists of various institutions, is important for preserving and nurturing folk art and culture. Despite the difficulties, the promising trajectory of the Yavoriv region as a cultural nucleus is emphasized by its strategic location, diverse natural resources, and strong socioeconomic foundation, making it an attractive place for heritage studies.

Key words: cultural heritage, economic development, natural resources, ecotourism, conservation, spiritual guidelines, folk art, historical monuments, community engagement.

UDC: 7.071:316.7(477)

ANALYSIS OF MODERN CONDITIONS OF THE ARTIST'S ACTIVITY IN UKRAINE : THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND ASPECT

Kolodyuk Vladyslava – Applicant for higher education OS «Master»,
Specialties 028 «Management of Socio-Cultural Activities»,
Kyiv National University of Culture and Arts

The Aim of This Research. The aim of this research is to provide a comprehensive analysis of the current conditions of professional artistic activity in Ukraine, shaped by historical, socio-economic, political, and technological influences. The study seeks to identify the opportunities and challenges faced by Ukrainian artists in the context of globalization, digitalization, and the ongoing Russian-Ukrainian war. Furthermore, it aims to highlight the strategies adopted by artists to adapt, innovate, and sustain their creative practices while preserving and promoting Ukrainian cultural identity on both national and international levels.

The Results of the Study. The findings of this study reveal that Ukrainian artists operate in a complex environment characterized by both opportunities and challenges. Firstly, globalization and digitalization have transformed the creative landscape. Platforms such as *YouTube*, *Spotify*, and *Apple Music* democratized the distribution process, allowing independent artists to reach global audiences without traditional intermediaries. Social media has further facilitated direct interaction with audiences, but it has also created new pressures, such as content oversaturation, requiring artists to develop digital marketing and branding skills. Secondly, the Russian-Ukrainian war has profoundly impacted artistic activities. Many artists have been displaced, losing their studios and resources. However, war has also inspired a shift in creative themes. Ukrainian artists actively document the realities of war, reinterpreting concepts of national identity, resilience, and memory. This has resulted in powerful works of art, including films, music, and exhibitions, which serve both as tools of cultural resistance and as historical records. A notable example is «*20 Days in Mariupol*» by Mstyslav Chernov, which received international recognition and became a symbol of Ukraine's cultural and spiritual resilience. Additionally, the role of cultural festivals and independent artistic communities is pivotal. Events such as *GogolFest*, *Atlas Weekend*, and *LvivMozArt* provide platforms for showcasing artistic talent, fostering interdisciplinary collaborations, and facilitating international cultural exchanges. Independent cultural hubs and creative communities have emerged as vital sources of support for artists during economic and political instability, encouraging innovation and solidarity. Lastly, economic challenges remain significant. Limited state funding and financial instability

force many artists to prioritize commercially viable projects over experimental or personal work. This balance between financial necessity and creative freedom highlights the resilience and adaptability of Ukrainian artists.

The Novelty of This Study The activity of Ukrainian artists in the current transformative period. Unlike prior studies that focus on isolated aspects such as digitalization or war, this research provides a holistic examination of historical, economic, technological, and wartime factors that influence artistic practices. The study also underscores the role of art as a form of cultural resistance and documentation during times of war, illustrating its capacity to address global audiences and contribute to international solidarity with Ukraine.

The Research Methodology The research methodology combines qualitative and quantitative approaches to ensure a comprehensive understanding of the subject matter. Content analysis was conducted on academic publications, media reports, and cultural policy documents related to the state of artistic activity in Ukraine. Case studies of successful artists and artistic collectives, such as *Kalush Orchestra*, *Go_A*, *DakhaBrakha*, and *ONUKA*, provided insights into their strategies for integrating national traditions with global trends. Comparative analysis was employed to evaluate changes in artistic themes and methods before and during the Russian-Ukrainian war. Additionally, interviews and surveys were conducted with artists, festival organizers, and cultural policymakers to obtain firsthand perspectives on current challenges and opportunities.

The Practical Significance of This Study. The practical significance of this study lies in its ability to inform cultural policy, support mechanisms, and strategic planning for Ukraine's artistic sector. Firstly, the study highlights the need for state support through funding initiatives, grants, and cultural diplomacy programs to promote Ukrainian art internationally. Secondly, it underscores the importance of enhancing digital skills among artists to effectively engage with global audiences and compete in the digital art market. Thirdly, the research demonstrates the role of cultural diplomacy as a means of promoting Ukrainian cultural identity and raising international awareness about the war. It also emphasizes the necessity of developing frameworks to support displaced artists by creating sustainable creative hubs that offer resources, networking opportunities, and platforms for showcasing their work. Finally, the study encourages initiatives that preserve and promote Ukrainian cultural heritage, ensuring that artistic achievements during this challenging period have a lasting impact on the global cultural landscape. In conclusion, this research serves as a valuable resource for cultural policymakers, creative industries, and international organizations. It provides actionable recommendations for fostering resilience, innovation, and cultural sustainability within Ukraine's artistic community, reinforcing the role of art as a driver of national identity and global engagement.

Key words: cultural heritage, economic development, natural resources, ecotourism, conservation, spiritual guidelines, folk art, historical monuments, community engagement.

Надійшла до редакції 22.11.2024 р.

УДК: 111.852:791.43

ПАРАКАТЕГОРІЙ НОНКЛАСТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ В АВТОРСЬКОМУ КІНО : ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Софія Балацко – Керівник соціокультурних проєктів
ГО «Центр суспільного розвитку та ініціатив»
<https://orcid.org/0009-0002-9541-2974>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.924>
Sofika.becker13.09@gmail.com

Досліджено багатогранність естетики як філософської дисципліни, її трансформацію в умовах неklasичного підходу та застосування в авторському кіно. Особливу увагу приділено аналізу паракатегорій неklasичної естетики, таких як гармонія-хаос, прекрасне-потворне, піднесене-низьке, які дозволяють по-новому інтерпретувати естетичний досвід у сучасному мистецтві. Авторське кіно розглянуто як унікальний феномен, що поєднує індивідуальне художнє бачення режисера з філософськими концепціями, створюючи нові форми естетичного вираження. На прикладі творчості Ларса фон Трієра та Квентіна Тарантіно проаналізовано як режисери переосмислюють традиційні категорії естетики, інтегруючи їх у складні емоційні та сенсорні наративи. *Методологія дослідження* базується на міждисциплінарному підході, що включає філософський аналіз, історико-культурний контекст та естетичну критику. Виявлено, що неklasична естетика сприяє інтеграції мистецтва в повсякденне життя, руйнуючи традиційні межі між високим і низьким, комічним і трагічним, професійною та аматорською творчістю. *Практичне значення роботи* полягає в можливості використання отриманих результатів у галузях естетики, культурології, кінознавства та мистецької освіти. Авторське кіно представлено як дієвий інструмент дослідження сучасного світу, що дозволяє краще зрозуміти культурні, соціальні та філософські аспекти через призму естетичного досвіду.

Ключові слова: естетика, авторське кіно, неklasична естетика, паракатегорії, гармонія-хаос, прекрасне-потворне, філософія мистецтва.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне авторське кіно, як самостійний феномен візуального мистецтва, є багатогранним культурним явищем, що активно відображає складність і динаміку соціокультурних змін. У ньому знайшли відображення нові естетичні підходи, що базуються на філософських ідеях постмодернізму, постструктуралізму та феноменології. У цьому

контексті виникає необхідність осмислення ключових категорій естетики, які підлягають переосмисленню відповідно до вимог сучасності. Нонкласична естетика, що виходить за межі традиційних уявлень про гармонію, порядок та красу, пропонує новий спосіб інтерпретації мистецтва, який акцентує на фрагментарності, поліфонічності, антиномічності та плинності. Ці явища особливо помітні в авторському кіно, де режисерська індивідуальність створює унікальні художні світи, що суперечать класичним канонам.

Проте системне дослідження цих процесів у контексті так званих «паракатегорій» нонкласичної естетики залишається недостатньо розвиненим у сучасному кінознавстві. Актуальність дослідження зумовлена кількома факторами. Авторське кіно дедалі частіше стає об'єктом не лише естетичного, але й культурологічного, філософського та соціального аналізу, оскільки воно відображає зміну парадигм сприйняття мистецтва в епоху постмодернізму.

Також існує потреба у визначенні нових категорій естетики, які адекватно пояснюють процеси руйнації традиційних форм і створення нових кінематографічних практик. По-третє, актуальність обумовлена розвитком наукових підходів, що інтегрують філософські та семіотичні методи для аналізу кіномови. Дослідження паракатегорій нонкласичної естетики в авторському кіно дозволяє простежити, як сучасні режисери переосмислюють класичні естетичні принципи і створюють нові способи вираження художньої ідеї. Це не лише розширює розуміння кінематографа як мистецтва, але й пропонує нові методологічні підходи для аналізу фільмів, що функціонують у межах естетичної і культурної динаміки ХХІ століття.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Аналізуючи останні дослідження в галузі естетики, можна виокремити кілька ключових тенденцій і напрямів, які визначають сучасний дискурс у цій сфері. Починаючи з праці Т. Андрущенко «Естетика: навчальний посібник для педагогів» [1], в якій наголошується на інтеграції естетичних категорій у педагогічний процес. Авторка звертає увагу на важливість виховання естетичної свідомості серед молоді, акцентуючи на міждисциплінарному підході до естетичного виховання. Це видання формує базу для подальшого розвитку естетики як частини гуманітарної освіти. В. Бліхар у своїй праці «Етика та естетика» [2] пропонує структурований підхід до поєднання етики й естетики, досліджуючи при цьому зв'язок між моральними й естетичними цінностями, підкреслюючи їхню роль у формуванні соціальної гармонії. Автор звертає увагу на сучасні виклики, що постають перед етично-естетичним вихованням у суспільстві глобалізації. У статті О. Мухи «Формування некласичних категорій естетики для оцінювання сучасного мистецтва» [9] розглядається ідея застосування некласичних категорій для аналізу сучасного мистецтва. Авторка наголошує, що класичні естетичні концепції потребують перегляду в контексті постмодерністських підходів, які враховують динамічність і різноманітність культурних практик. Питання трансформації освітніх стратегій у некласичній естетиці детально розглянуті у праці О. Павлової «Трансформація освітніх стратегій у некласичній естетиці» [10], в якій досліджується вплив некласичної філософії на естетику та пропонуються нові моделі освітньої діяльності, що враховують суб'єктивність естетичного досвіду. Також варто відзначити внесок В. Скуратівського у дослідження екранного мистецтва як важливого елемента сучасної естетики. У роботі «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття» [11] автор аналізує вплив кінематографа на формування естетичних стандартів і соціальних цінностей. Крім того, значну увагу сучасна естетика приділяє взаємозв'язку естетичного та неестетичного, про що йдеться у роботі Ф. Сіблі «Aesthetic and Non-Aesthetic» [14], автор якої досліджує межі між цими двома категоріями, аналізуючи як вони впливають на сприйняття мистецтва. Важливою є роль енциклопедичних джерел, таких як «Естетика» з Енциклопедії Сучасної України, що слугує теоретичною основою для дослідників. Вона систематизує ключові категорії, напрямки і проблеми естетики в контексті української культури.

Отже, сучасні дослідження естетики демонструють багатовекторність її розвитку. Наука все більше інтегрує міждисциплінарний підхід, збагачуючи свою теоретичну базу новими категоріями і методами. Особливий акцент ставиться на зв'язок естетики з етикою, соціологією та мистецтвознавством, що відповідає викликам сучасного світу.

Метою статті є визначення та теоретичне обґрунтування паракатегорій нонкласичної естетики в авторському кіно, а також аналіз їхньої ролі у формуванні нових естетичних принципів кінематографа. Це передбачає дослідження характерних рис і механізмів переосмислення класичних естетичних категорій, зокрема гармонії, трагічного, піднесеного, через призму філософських концептів постмодернізму та постструктуралізму, а також аналіз впливу цих паракатегорій на кіномову й художні рішення авторського кіно.

Виклад основного матеріалу. Естетика є багатогранною філософською дисципліною, що досліджує красу, сенсорне сприйняття та художнє вираження. Її основне завдання полягає у формулюванні складних суджень про мистецтво, розумінні цінності краси та її ролі у формуванні

чуттєвої культури людини. На сучасному етапі розвитку філософської думки естетика трактується як дослідження досконалості й краси, що охоплює широкий спектр тем: від мистецького аналізу до осмислення сутності людського досвіду. Естетика інтегрує два ключові компоненти: вивчення природи естетичного сприйняття та аналіз художньої діяльності. Перший компонент досліджує такі категорії як прекрасне, трагічне, комічне, а також смак, емоції й ідеали. Другий зосереджується на художніх починаннях людини, вивчаючи жанри, стилі, природу таланту та специфіку творчого процесу. Взаємозв'язок цих компонентів створює основу для розуміння естетики як комплексної науки, що аналізує як ціннісне ставлення людини до дійсності, так і її мистецьку активність [6].

Історія розвитку естетики відображає прагнення поєднати ці два аспекти. У рамках філософської традиції її трактували як «науку про прекрасне», «науку про гармонію» або «науку про закони художнього розвитку». Визначення терміну «естетика» має коріння у грецькому слові «aisthētikós» – «чуттєвий», однак важливими є також такі терміни як «aisthēsis» і «aisthanomai», що підкреслюють роль відчуттів і сенсорного сприйняття у формуванні ставлення до об'єктів. Корені естетики сягають Стародавньої Греції. Сократ розглядав красу як нерозривно пов'язану з доброчесністю й істиною, підкреслюючи її моральний вимір [15]. Платон у своїх роботах, зокрема таких, як «Симпосій» і «Федр», трактував красу як частину світу Ідей [8]. Він вважав, що краса є божественним принципом, що проявляється у світі через гармонію і порядок. Центральним поняттям його естетики була Ідея краси, що пронизує природу, суспільство і мистецтво. Арістотель у «Поетиці» запропонував концепцію «мімезису» (наслідування реальності), підкреслюючи роль мистецтва у формуванні духовного і соціального досвіду. Він визначав красу як об'єктивну якість, що поєднує гармонію, міру та цілісність. Теорія катарсису Арістотеля стала основою для аналізу впливу трагедії на глядача [5].

У Новий час естетика отримала статус окремої науки, коли І. Кант увів поняття «безкорисливості» естетичного судження, наголошуючи, що краса не залежить від користі чи функціональності. Г. В. Ф. Гегель розглядав мистецтво як форму духовного розвитку, що дозволяє людині пізнати абсолютний дух. XIX і XX століття стали періодом динамічного розвитку естетики. Мислителі цього часу, зокрема К'єркегор, Шопенгауер, Ніцше акцентували увагу на ірраціональних аспектах естетичного досвіду, а модерністські й постмодерністські тенденції підкреслили суб'єктивність сприйняття. Разом із тим домінування позитивізму в естетиці зосередило увагу на емпіричних дослідженнях сприйняття та уяви, хоча це призвело до втрати класичних критеріїв досконалості. Класична естетика, зокрема традиція реалізму, що сягає корінням у німецьку філософію та мистецькі практики XIX століття, зберігає актуальність. Реалізм розглядається як засіб аналізу соціальних і психологічних явищ через мистецьке вираження. Естетика, як інтегративна дисципліна, продовжує розширювати свої межі, поєднуючи філософські, соціальні й культурологічні аспекти. Вона залишається важливим інструментом для розуміння мистецтва, людського досвіду та їхньої взаємодії [1].

Сучасна естетика є важливою складовою філософії, що поєднує теоретичні та практичні аспекти, досліджуючи взаємодію мистецтва з культурою, суспільством та особистим досвідом. Її предметом є інтерпретація, критика та аналіз форм мистецтва, від традиційних (живопис, література, музика) до сучасних (кіно, цифрові медіа). Естетика також охоплює неklasичні форми художнього вираження, розширюючи уявлення про красу та кидаючи виклик традиційним нормам. Особливий акцент робиться на зв'язках між естетичними і моральними судженнями. Термін «естетика» запровадив у XVIII столітті О. Баумгартен, визначивши її як «теорію чуттєвого сприйняття». З часом вона стала самостійною галуззю, зосередженою на «філософії краси» та мистецтва. Естетичний досвід є результатом сприйняття, що включає емоції, переживання та задоволення. Це поняття охоплює оцінку категорій, таких як прекрасне, трагічне, комічне й піднесене. Естетика аналізує принципи мистецької творчості, процеси художньої рецепції, естетичні судження та смаки. Основними категоріями естетики є прекрасне і потворне, трагічне і комічне, форма і зміст. Вона також використовує поняття для деталізації цих категорій, зокрема гармонійний, чарівний, відразливий тощо [2].

Ця наука тісно пов'язана з філософією, психологією, соціологією та мистецтвознавством. Вона виконує світоглядну, когнітивну, виховну та методологічну функції. Світоглядна формує уявлення про мистецтво, когнітивна пояснює закони естетичних явищ, виховна сприяє розвитку смаків і ідеалів, а методологічна пропонує інструменти для аналізу. Естетика є важливою частиною сучасного суспільства, впливаючи на мистецтво, дизайн, архітектуру, освіту та культуру. Вона допомагає усвідомлювати важливість краси, розвивати естетичну свідомість і збагачувати духовний світ людини. Як систематична наука, естетика продовжує розширювати свої межі, залишаючись ключовою для розуміння взаємозв'язків між мистецтвом, людиною і суспільством [4].

Сучасна неklasична естетика виникла в умовах соціальних і культурних трансформацій, спричинених становленням індустріального суспільства, секуляризацією та поступовим розривом із

традиційними формами соціальних зв'язків. Ці процеси змінили характер культурної взаємодії, що раніше ґрунтувався на єдності моральних, естетичних і соціальних цінностей. У неklasичній естетиці цілісність гармонії класичної епохи поступилася місцем новим формам вираження, які відображають динамічний, фрагментарний і конфліктний характер сучасного світу. З утвердженням капіталістичних відносин і секуляризацією західноєвропейської цивілізації відбувся перегляд традиційної ієрархії цінностей, заснованої на релігійних і моральних засадах. Розрив між особистістю і соціальними зв'язками зробив товарний обіг основним механізмом взаємодії, а людські відносини набули матеріалізованого і формалізованого вигляду. Мистецтво перетворюється на автономну сферу, а художній твір стає продуктом індивідуальної творчості, що виражає унікальність уяви автора. Такий підхід відповідає ідеям трансцендентальної естетики, яка підкреслює некорисливість і цілісність художнього об'єкта як самоцілі. Некласична естетика, що сформувалася в романтичних теоріях, відходить від принципів класичної епохи, що спиралася на логоцентризм і прагнення до єдності. Вона заперечує універсальність категорій краси та гармонії, що були основою класичної естетики, і вважає їх лише одним із можливих аспектів естетичного досвіду. Некласична естетика розглядає естетичне як конфлікт і суперечність, а не як гармонію. Вона відмовляється від традиційного розділення естетичних і філософських дисциплін, пропонуючи міждисциплінарний підхід, що поєднує методи соціології, антропології, психології й філософії [10].

Важливим аспектом неklasичної естетики є перегляд суб'єкт-об'єктного протиставлення, характерного для класичної філософії. Відмова від бінарного мислення дозволяє переосмислити традиційні уявлення про авторство і творчість. Ідея «смерті автора», запропонована Р. Бартом, підкреслює, що сенс твору створюється у взаємодії між текстом і його читачем або глядачем, що ставить під сумнів традиційне розуміння естетики як автономної сфери. Некласична естетика також заперечує концепцію універсальної краси, що панувала в класичній традиції, і зосереджується на переосмисленні традиційних категорій. Гармонія більше не є виключно позитивною якістю, а хаос стає важливою складовою естетичного досвіду. Категорія прекрасного розширюється до включення абсурду, відрази та шоку, які раніше сприймалися як потворне. Піднесене більше не протиставляється буденному, а низьке може досягати рівня піднесеного. Комічне і трагічне співіснують у межах одного художнього твору, створюючи багатогранний емоційний досвід. Особливу роль у формуванні неklasичної естетики відіграв авангард, який став реакцією на позитивізм і реалізм у мистецтві. Він був відповіддю на культурно-цивілізаційні зміни, спричинені науково-технічним прогресом. Авангард прагнув зруйнувати традиційні системи цінностей і естетичні норми, акцентуючи увагу на інноваціях. Цей рух відзначався протестом проти консерватизму, академізму і реалізму, що сприяло створенню нових форм художнього вираження. Авангард став основою для розвитку модернізму та постмодернізму, які інтегрували його принципи в сучасну художню практику [14].

Неklasична естетика також сприяла інтеграції мистецтва у повсякденне життя, розмиваючи межі між професійною і аматорською творчістю. Естетизація середовища, дизайну, моди й реклами стала невід'ємною частиною сучасного світу. Такий підхід акцентує увагу на інтерактивності художнього досвіду, залучаючи глядача чи читача до процесу створення сенсу твору [3].

Отже, неklasична естетика є багатогранною дисципліною, що виходить за межі традиційного уявлення про красу й мистецтво. Вона інтегрує елементи різних філософських, культурних і художніх традицій, переосмислюючи усталені категорії і створюючи нові підходи до розуміння мистецтва. Це дозволяє не лише краще зрозуміти сучасну культуру, а й сприяє більш глибокому усвідомленню людського досвіду та його естетичних вимірів.

Паракатегорії в неklasичній естетиці являють собою новаторські концептуальні утворення, які розширюють і переосмислюють традиційні естетичні категорії, зокрема гармонію, хаос, прекрасне, потворне, піднесене, низьке, комічне і трагічне. Ці утворення покликані врахувати складність і багатогранність сучасного світу, його фрагментарність і динамічність. Вони відображають трансформацію естетичних понять, пристосовуючи їх до реалій, які не завжди піддаються традиційній класифікації чи оцінці [7].

Традиційно гармонія асоціювалася з порядком, симетрією, рівновагою та цілісністю. У неklasичній естетиці гармонія співіснує з хаосом, що стає значущою складовою естетичного досвіду. Хаос, як вияв дисгармонії, відображає фрагментацію, конфлікт і нестабільність, які часто характеризують сучасну реальність. Паракатегорія гармонії-хаосу формує нове розуміння краси як процесу взаємодії впорядкованості та безладдя. Наприклад, у сучасному мистецтві гармонія може бути досягнута через баланс хаотичних елементів. Прекрасне в неklasичній естетиці більше не сприймається виключно як досконалість чи ідеал. Паракатегорія прекрасного-потворного підкреслює багатогранність естетичних відчуттів, визнаючи привабливість у формах, які раніше вважалися відразливими або неприйнятними. Потворне може бути цікавим і виразним, викликаючи емоційний відгук і стимулюючи роздуми. Наприклад, образи жорстокості або абсурду в сучасному мистецтві часто викликають естетичний інтерес

і змушують глядача переосмислювати свої уявлення. Піднесене традиційно асоціювалося з величчю, масштабністю та потужністю, тоді як низьке уособлювало буденність і посередність. Некласична естетика об'єднує ці поняття в паракатегорію, що стирає межі між високим і низьким. У сучасному мистецтві звичайні явища можуть набувати піднесеного значення, а піднесене проявлятися у буденному. Наприклад, фотографія звичайного міського пейзажу може сприйматися як піднесене, якщо вона передає глибокий емоційний чи концептуальний зміст. У неklasичній естетиці комічне і трагічне більше не розглядаються як окремі категорії, а інтегруються в паракатегорію, що відображає складність людського досвіду. Це дозволяє одночасно викликати сміх і сльози, демонструючи парадокси життя. Наприклад, сучасна драма чи фільм може містити елементи як трагедії, так і гумору, створюючи багатогранний емоційний ефект. Паракатегорії неklasичної естетики також включають нові поняття, такі як абсурд, шок, ентропія і хаос, які раніше не входили до класичних естетичних концепцій. Абсурд і шок стають засобами пробудження свідомості і руйнування усталених естетичних норм. Наприклад, у перформансах або інсталяціях художники часто використовують ці елементи для створення гострих, провокаційних естетичних переживань. Суттєвою рисою паракатегорій є їхня динамічна природа. Вони не мають сталих меж і змінюються залежно від культурного контексту, емоційного стану сприймача чи особливостей художнього твору. Інтерактивність стає важливим аспектом, де глядач не лише сприймає естетичний об'єкт, а й активно бере участь у створенні сенсу, що робить процес естетичного досвіду гнучким і багатовимірним. Паракатегорії неklasичної естетики відображають глибокі соціокультурні зміни, які відбулися у XX-XXI ст. Вони сприяють розширенню уявлень про мистецтво, красу і естетичний досвід, дозволяючи враховувати складність і неоднозначність сучасного світу. Завдяки цим концептуальним утворенням мистецтво і естетика стають інструментами осмислення динамічної реальності, стимулюючи інтелектуальну і емоційну взаємодію між митцем, твором і глядачем [9].

Авторське кіно представляє унікальний феномен кінематографу, де режисер виконує роль центральної творчої сили, що формує художнє бачення та ідейний зміст фільму. Це підхід, що перевищує межі звичайного кіновиробництва, створюючи концептуальні основи для розуміння мистецтва через його паракатегорії. Ці утворення розкриваються у творах таких видатних авторів, як Ларс фон Трієр і Квентін Тарантіно [11].

Фільми Ларса фон Трієра демонструють вишукану взаємодію гармонії та хаосу. У його трилогії «Європа» гармонія наративу співіснує з хаотичними, емоційно насиченими візуальними образами, які провокують глядача до філософського осмислення дійсності. Наприклад, у «Елементі злочину» (1984 р.) холодний, впорядкований світ кримінального розслідування контрастує з внутрішнім хаосом персонажів, що підкреслює амбівалентність людського існування. Це є прикладом переосмислення традиційних категорій, які в авторському кіно фон Трієра виявляють нові смислові горизонти [12].

Квентін Тарантіно переосмислює поняття прекрасного та потворного, інтегруючи їх у власний стиль. У фільмі «Кримінальне чтиво» (1994 р.) він порушує традиційні естетичні канони, перетворюючи сцени насильства у філософські роздуми. Потворне у його творчості несе красу через глибокі діалоги та багатопланову драматургію. Саме це створює паракатегорію прекрасного-потворного, яка надає його фільмам унікального звучання, що змушує глядача шукати істину за межами звичних естетичних норм [13].

У творчості обох режисерів спостерігається тенденція стирання меж між піднесеним і низьким. Ларс фон Трієр у «Догвілі» (2003 р.) створює мінімалістичні декорації, які підкреслюють піднесеність людських переживань навіть у буденному середовищі. Натомість Тарантіно у своїх фільмах виводить буденні явища на рівень піднесеного, роблячи їх центральними елементами наративу. Комічне і трагічне часто переплітаються у творчості Тарантіно. У його «Скажених псах» (1992 р.) гумористичні діалоги контрастують із жорстокими сценами, створюючи парадоксальну емоційну атмосферу. Фон Трієр, у свою чергу, у «Танцюристці в темряві» (2000 р.) досягає глибокого драматичного ефекту через трагічність долі героїні, яка супроводжується меланхолійною музикою, що формує надзвичайно емоційний зв'язок із глядачем. Фільми Ларса фон Трієра та Квентіна Тарантіно перетворюють традиційні категорії естетики, впроваджуючи динамічність і багатогранність, що характерні для неklasичної естетики. Гармонія стає процесом, хаос – джерелом творчості, прекрасне й потворне інтегруються у складну естетичну єдність, а піднесене і низьке створюють нові рівні взаємодії з глядачем. Паракатегорії авторського кіно сприяють розширенню уявлень про естетику як процес, що включає глибокий емоційний і сенсорний досвід. Творчість фон Трієра і Тарантіно доводить, що авторське кіно є не лише засобом художнього вираження, але й важливим інструментом дослідження сучасного світу через призму філософських і соціальних питань. Ці фільми дають змогу глядачеві поринути у складний світ авторських концепцій, відкриваючи нові грані людського досвіду.

Висновки. Естетика є багатогранною філософською дисципліною, що досліджує красу, сенсорне сприйняття та мистецтво, інтегруючи філософські, соціальні й культурні аспекти. Вона слугує

інструментом аналізу як ціннісного ставлення людини до дійсності, так і її мистецької активності. Сучасна неklasична естетика, що виникла в умовах соціальних і культурних трансформацій, відходить від класичних уявлень про гармонію, красу й піднесене, пропонуючи новаторські концепти, такі як гармонія-хаос, прекрасне-потворне, піднесене-низьке. Ці поняття відображають фрагментарність, конфліктність і динамічність сучасного світу, що потребує переосмислення традиційних естетичних норм. Авторське кіно, як унікальний феномен кінематографу, є вираженням цих неklasичних естетичних принципів. У цьому напрямку режисери виступають центральними творчими фігурами, які формують не лише художнє бачення, а й філософське осмислення сучасності. Творчість Ларса фон Трієра та Квентіна Тарантіно демонструє, як традиційні естетичні категорії можуть інтегруватися та трансформуватися. Некласична естетика й авторське кіно відображають глибокі соціокультурні зміни, що характеризують сучасний світ. Вони не лише розширюють уявлення про мистецтво й красу, а й формують нові підходи до розуміння людського досвіду. Творчість фон Трієра й Тарантіно демонструє, як авторське кіно може стати інструментом дослідження сучасності, залучаючи глядача до складного й багатовимірного діалогу між митцем, твором і аудиторією. Це підтверджує, що естетика й авторське кіно є не лише засобами художнього вираження, але й потужними філософськими інструментами для пізнання світу.

Список використаної літератури та джерел

1. Андрущенко Т. І. Естетика: навч. посіб. для педагогів. Київ : «МП Леся», 2014. 613 с. URL: <http://www.npu-etestet.com.ua/wp-content/uploads/Posibnik.pdf> (дата звернення: 18.12.2024).
2. Бліхар В. С. Етика та естетика: навч.-метод. посіб.. Львів: ПП «Арал», 2018. 204 с. URL: <https://dspace.lvduvs.edu.ua/bitstream/1234567890/551/1/етика%20та%20естетика%202018.pdf> (дата звернення: 18.12.2024).
3. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври. 2001. 636 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznastva/ (дата звернення: 18.12.2024).
4. Естетика. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-18028> (дата звернення: 18.12.2024).
5. Кубова Й.,Тен Б. Поетика Арістотеля. Пам'ятки естетичної думки. Київ : Мистецтво, 1967. 142 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aristotle/Poetyka_vyd_1967.pdf.
6. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І. Естетика. Київ : Центр навч. літ., 2010. 520 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Estetyka.pdf (дата звернення: 17.12.2024).
7. Левчук Л. Категорії естетики. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. 742 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0011096> (дата звернення: 18.12.2024).
8. Мовчан В. С. Естетика. Київ : Знання 2011. 527 с. URL: <https://textbook.com.ua/etika-ta-estetika/1473446665> (дата звернення: 16.08.2023).
9. Муха О. Я. Формування неklasичних категорій естетики для оцінювання сучасного мистецтва. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 2018. № 21. С. 57–60. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/77639018-6f56-4c6b-9254-4c50ca7e845b/content> (дата звернення: 18.12.2024).
10. Павлова О. Трансформація освітніх стратегій у неklasичній естетиці. *Філософія освіти*. Вип. 1 (6). 2007. С. 159-168. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/2516?show=full> (дата звернення: 18.12.2024).
11. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Київ : Київ. молодіжний центр «Поезія», 1997. Ч. 1. 224 с. URL: [https://archive.org/details/Skurativskiy-ScreenArts-1997/Skurativskiy%20В.%20Екранні%20мистецтва%20\(1997\)/Скуратівський%20В.%20Екранні%20мистецтва%20ч.1%20\(1997\)/mode/2up](https://archive.org/details/Skurativskiy-ScreenArts-1997/Skurativskiy%20В.%20Екранні%20мистецтва%20(1997)/Скуратівський%20В.%20Екранні%20мистецтва%20ч.1%20(1997)/mode/2up) (дата звернення: 18.12.2024).
12. IMDb. Lars von Trier | Producer, Writer, Actor. IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0001885/awards/> (дата звернення: 18.12.2024).
13. IMDb. Quentin Tarantino | Producer, Writer, Actor. IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0000233/> (date of access: 18.12.2024).
14. Sibley F. Aesthetic and Non-Aesthetic. Approach to Aesthetics. 2001. С. 33–51. URL: <https://doi.org/10.1093/0198238991.003.0003> (дата звернення: 18.12.2024).
15. Socrates – his philosophy and dialogical method. The journal of V. N. karazin kharkiv national university, series «the theory of culture and philosophy of science», 2019. № 59. URL: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2019-59-05> (дата звернення: 18.12.2024).

References

1. Andrushchenko T.I. Estetyka: navchalnyi posibnyk dlia pedahohiv. Kyiv. «MP Lesia», 2014. 613 s. URL: <http://www.npu-etestet.com.ua/wp-content/uploads/Posibnik.pdf> (data zvernennia: 18.12.2024).
2. Blikhar V. S. Etyka ta estetyka: navchalno-metodychnyi posibnyk. Lviv: PP «Aral», 2018. 204 s. URL: <https://dspace.lvduvs.edu.ua/bitstream/1234567890/551/1/етика%20та%20естетика%202018.pdf> (data zvernennia: 18.12.2024).
3. Volkov A. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznastva. Chernivtsi: Zoloti lytavry. 2001. 636 s. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznastva/ (data zvernennia: 18.12.2024).

4. Estetyka. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-18028> (data zvernennia: 18.12.2024).
5. Kubova y., Ten B. Poetyka Arystotelia. pamiatky estetychnoi dumky. Kyiv. mystetstvo. 1967. 142 s. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aristotle/Poetyka_vyd_1967.pdf.
6. Levchuk L. T., Panchenko V. I., Onishchenko O. I. Estetyka. Kyiv. Tsentr uchbovoi literatury, 2010. 520 s. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Estetyka.pdf (data zvernennia: 17.12.2024).
7. Levchuk. L. Katehorii estetyky. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. Kyiv. Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy. Abrys, 2002. 742 s. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0011096> (data zvernennia: 18.12.2024).
8. Movchan V. S. Estetyka. Kyiv. Znannia 2011. 527 s. URL: <https://textbook.com.ua/etika-ta-estetika/1473446665> (data zvernennia: 16.08.2023).
9. Mukha O. Ya. Formuvannia neklasychnykh katehorii estetyky dlia otsiniuvannia suchasnoho mystetstva. Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii. 2018. № 21. S. 57–60. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/77639018-6f56-4c6b-9254-4c50ca7e845b/content> (data zvernennia: 18.12.2024).
10. Pavlova O. Transformatsiia osvitnikh stratehii u neklasychnii estetytsi. Filosofiia osvity 1 (6). 2007. 159-168 s. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/2516?show=full> (data zvernennia: 18.12.2024).
11. Skurativskyi V. L. Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh KhKh stolittia. Kyiv. Kyivskyi molodizhnyi tsentr Poezii. 1997. Ch. 1. 224 s. URL: [https://archive.org/details/Skurativskyj-ScreenArts-1997/Скुरатівський%20В.%20Екранні%20мистецтва%20\(1997\)/Скुरатівський%20В.%20Екранні%20мистецтва%20ч.1%20\(1997\)/mode/2up](https://archive.org/details/Skurativskyj-ScreenArts-1997/Скुरатівський%20В.%20Екранні%20мистецтва%20(1997)/Скुरатівський%20В.%20Екранні%20мистецтва%20ч.1%20(1997)/mode/2up) (data zvernennia: 18.12.2024).
12. IMDb. Lars von Trier | Producer, Writer, Actor. IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0001885/awards/> (data zvernennia: 18.12.2024).
13. IMDb. Quentin Tarantino | Producer, Writer, Actor. IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0000233/> (date of access: 18.12.2024).
14. Sibley F. Aesthetic and Non-Aesthetic. Approach to Aesthetics. 2001. S. 33–51. URL: <https://doi.org/10.1093/0198238991.003.0003> (data zvernennia: 18.12.2024).
15. Socrates – his philosophy and dialogical method. The journal of V. N. karazin kharkiv national university, series «the theory of culture and philosophy of science». 2019. № 59. URL: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2019-59-05> (data zvernennia: 18.12.2024).

PARACATEGORIES OF NONCLASSICAL AESTHETICS IN AUTHORIAL CINEMA : A PRACTICAL ASPECT

Balatsko Sofiia - Head of socio-cultural projects of the NGO
«Center for Social Development and Initiatives

This article explores the multifaceted nature of aesthetics as a philosophical discipline, its transformation within the framework of the nonclassical approach, and its application in authorial cinema. Particular attention is given to the analysis of paracategories of nonclassical aesthetics, such as harmony-chaos, beautiful-ugly, and sublime-low, which provide new interpretations of the aesthetic experience in contemporary art. Authorial cinema is examined as a unique phenomenon that combines the director's individual artistic vision with philosophical concepts, generating new forms of aesthetic expression. The works of Lars von Trier and Quentin Tarantino are analyzed as examples of how directors reinterpret traditional aesthetic categories, integrating them into complex emotional and sensory narratives. *The research methodology* is based on an interdisciplinary approach, including philosophical analysis, historical-cultural context, and aesthetic critique. The study reveals that nonclassical aesthetics promotes the integration of art into everyday life, breaking traditional boundaries between high and low, comic and tragic, and professional and amateur creativity. The practical significance lies in the applicability of the findings in aesthetics, cultural studies, film studies, and art education. Authorial cinema is presented as an effective tool for exploring the contemporary world, enabling a deeper understanding of cultural, social, and philosophical dimensions through the lens of aesthetic experience.

Key words: aesthetics, authorial cinema, nonclassical aesthetics, paracategories, harmony-chaos, beautiful-ugly, philosophy of art.

UDC: 111.852:791.43

PARACATEGORIES OF NONCLASSICAL AESTHETICS IN AUTHORIAL CINEMA : A PRACTICAL ASPECT

Balatsko Sofiia - Head of socio-cultural projects of the NGO
«Center for Social Development and Initiatives

The Aim of This Research. This research aims to explore the multifaceted nature of aesthetics as a philosophical discipline, focusing on its integration into modern artistic practices and its role in shaping cultural, social, and personal perspectives. Particular attention is given to the transformation of traditional aesthetic categories within the framework of non-classical aesthetics and their application in authorial cinema.

The Results of the Study. The study reveals that non-classical aesthetics, through its dynamic conceptual frameworks such as harmony-chaos and sublime-ordinary, has significantly expanded the understanding of aesthetic

categories. This transformation is vividly demonstrated in the works of auteur filmmakers like Lars von Trier and Quentin Tarantino, who reimagine aesthetic norms to provoke intellectual and emotional engagement.

The Novelty of This Study. The novelty of this study lies in its analysis of the interplay between non-classical aesthetic paradigms and contemporary authorial cinema. It provides a new perspective on how these paradigms not only redefine traditional aesthetic categories but also serve as tools for understanding complex cultural and social phenomena in modern art forms.

The Research Methodology. The study employs an interdisciplinary approach, combining philosophical analysis, comparative cultural studies, and film theory. It integrates textual analysis of films, aesthetic critique, and historical context to examine the influence of non-classical aesthetics on modern artistic expressions.

The Practical Significance of This Study. This research holds practical significance in advancing theoretical discourse in aesthetics and film studies. It offers valuable insights for educators, cultural theorists, and filmmakers by highlighting the role of aesthetic categories in interpreting and creating contemporary art. Moreover, it provides a framework for analyzing modern cinematic works as complex reflections of cultural and philosophical dynamics.

Key words: aesthetics, authorial cinema, nonclassical aesthetics, paracategories, harmony-chaos, beautiful-ugly, philosophy of art.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК 008:17.022.1/.025.1]:316.653

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ СТАТУС ПОНЯТТЯ : МОРАЛЬНИЙ АВТОРИТЕТ ЯК ІМІДЖЕВОЇ КАТЕГОРІЇ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Валентина Дячук – кандидат культурології, доцент

кафедри артменеджменту та івент-технологій,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ

<http://orcid.org/0000-0003-1638-3192>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.925>

vdiaчук@dakkkim.edu.ua

Мета дослідження – встановлення концептуальних меж поняття моральний авторитет в іміджевій структурі. Зрозуміти як формується оціночне судження і як людина отримує знання, якими є критерії їхньої істинності, а також які процеси стоять за пізнанням інструменту відображення і трансформації суспільного сприйняття. *Методологія дослідження* ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує культурологічний, філософський, соціологічний, психологічний, політологічний аналіз. Для досягнення мети використовували такі теоретичні методи: аналіз, синтез, узагальнення наукової літератури з проблеми дослідження. *Наукова новизна* полягає у розгляді епістемологічного статусу – на відміну від ґносеології, яка більшою мірою стосується теоретичного осмислення знання, епістемологія прагне до аналізу його змісту і функцій у конкретних практиках. Розкрито вплив «морального авторитету» в контексті культурології та іміджології що дає змогу глибше зрозуміти як формується та змінюється це поняття в різних культурних контекстах, а також встановити які соціальні умови і психосоматичні суспільні стани впливають на створення та підтримку позитивного іміджу морального авторитету, який беззаперечно впливає на суспільну думку.

Ключові слова: моральний авторитет, імідж, система цінностей, соціальний авторитет, культурні коди, довіра.

Актуальність теми дослідження. Поняття морального авторитету є надзвичайно актуальним у сучасному світі, в якому довіра до інституцій та лідерів часто піддається критиці і сумніву. Тому важливий комплексний підхід спільного вивчення культурології та іміджології, що дозволяє розглянути феномен морального авторитету з різних сторін: як культурного конструкту, соціального явища та інструменту впливу. Розуміння механізмів формування та підтримки морального авторитету може бути корисним для політиків, громадських діячів, маркетологів й інших фахівців, що прагнуть створити позитивний імідж.

Виклад основного матеріалу: Коли говоримо про знання в контексті культури, маємо на увазі не лише факти і цифри, а й цінності, уявлення, символи, що формують світогляд певної спільноти. Як епістемологія проникає в культурологію: Епістемологічні принципи допомагають зрозуміти, як отримуємо знання про культуру, які методи дослідження є найбільш надійними, як можемо інтерпретувати культурні феномени. Культурні відмінності в пізнанні пов'язані з різними способами пізнання світу. Епістемологія допомагає зрозуміти як ці відмінності впливають на те, як люди сприймають реальність і будують свої знання. *Соціальний конструктивізм знання:* Епістемологія підкреслює, що знання не є чимось об'єктивним і абсолютним, а формується в соціальних контекстах [25]. Це особливо важливо для соціальної практики, що вивчає як культурні цінності та норми впливають

на те, що вважаємо знанням. У сучасному світі поняття морального авторитету стало більш розпливчастим і неоднозначним. З одного боку, існують традиційні інституції, що претендують на моральний авторитет (сучасні просвітлені гуру, церква, держава), з іншого – з'являються нові лідери думок, що формують громадську думку за допомогою медіа. Філософи досліджують природу морального авторитету, його джерела, критерії та функції в суспільстві. І. Кант, наприклад, розглядав моральний закон як категоричний імператив, яким кожна людина повинна слідувати [15]. Соціологи вивчають, як соціальні фактори впливають на формування моральних норм і як ці норми передаються від покоління до покоління. М. Вебер, до прикладу, аналізував роль релігії у формуванні етичних систем [5]. Психологи досліджують психологічні механізми, що лежать в основі моральних суджень і поведінки. Політологи вивчають як поняття морального авторитету використовується в політиці для легітимізації влади, мобілізації мас і формування громадської думки. У сучасному світі поняття морального авторитету є предметом багатьох дискусій. Серед ключових питань можна виділити *кризу авторитету* у сучасному плюралістичному суспільстві, в якому спостерігається криза традиційних інституцій, що претендують на моральний авторитет. *Відносність моральних норм*: адже все більше людей вважає, що моральні норми є відносними і залежать від культурного контексту. *Роль медіа*: ЗМІ відіграють все більшу роль у формуванні моральних уявлень, але їх вплив часто буває маніпулятивним. Практично всі гуманітарні науки так чи інакше стикаються з поняттям морального авторитету. Ось лише декілька прикладів: *Ф. Ніцше*: критикував традиційні моральні цінності і пропонував свою концепцію «переоцінки всіх цінностей» [21]. *Е. Фромм*: вивчав психологічні основи авторитарної особистості і її схильність до підпорядкування авторитетам [28]. *К. Хорні*: аналізувала культурні фактори, що впливають на формування особистості і її моральні цінності [30]. Щодо сучасних викликів, що впливають на наше розуміння морального авторитету, то існує чимала різноманітність культурних, релігійних та ідеологічних цінностей, що ускладнює досягнення консенсусу щодо моральних норм [1].

Медіакультура: ЗМІ відіграють усе більшу роль у формуванні громадської думки та створенні нових типів авторитетів. Моральні питання все частіше використовуються в політичних дискусіях, що призводить до поляризації суспільства. Глобалізація сприяє поширенню різних культурних цінностей і ускладнює визначення універсальних моральних принципів.

Відтак, критерії морального авторитету є складним завданням, оскільки можуть варіюватися в залежності від культурного, історичного та соціального контексту. Однак, можна виділити кілька загальних критеріїв:

Чесність і прозорість: Моральний авторитет повинен бути чесним і відкритим у своїх діях. *Послідовність*: дії морального авторитету повинні відповідати його заявленим принципам. *Емпатія*: Моральний авторитет повинен проявляти співчуття до інших людей і розуміти їхні потреби. *Компетентність*: Моральний авторитет повинен володіти знаннями та досвідом у своїй галузі. *Вплив на інших*: моральний авторитет повинен мати здатність впливати на інших людей і мотивувати їх до позитивних змін.

Якщо розглядати історичну динаміку культурологічних досліджень, то вони демонструють як змінювалося розуміння морального авторитету з часом. Від релігійних лідерів середньовіччя до сучасних політиків та громадських діячів – критерії та форми морального авторитету зазнавали значних трансформацій.

І в цьому є вплив культурної специфіки. Різні культури мають свої унікальні уявлення про моральний авторитет. Це пов'язано з відмінностями в цінностях, віруваннях, соціальній структурі та історичному досвіді, різних соціальних ролях, в яких дослідники вивчають як соціальні ролі (батьки, вчителі, політики) пов'язані з поняттям морального авторитету.

Видатні культурологи так свого часу опрацьовували формуючі чинники знань. *Мішель Фуко*: французький філософ і культуролог досліджував як влада формує знання і як знання використовується для здійснення влади. Його роботи допомогли зрозуміти як поняття морального авторитету пов'язане з механізмами соціального контролю [29]. *П'єр Бурдьє*: французький соціолог, що розробив концепцію культурного капіталу та соціального поля. Його роботи допомагають зрозуміти як соціальне становище та культурні ресурси впливають на визнання морального авторитету [34]. *Антоніо Грамші*: італійський марксистський філософ розробив концепцію гегемонії [35]. Його роботи допомагають зрозуміти як ідеологія та культурні практики використовуються для легітимізації влади та формування моральних норм.

Тенденції в дослідженні морального авторитету.

Продовжує дану проблематику інший український соціолог, мислитель В. Липинський (1882-1931 рр.). Основоположні ідеї політичної соціології Липинського постають з його політичного темпераменту, обставин індивідуальної біографії та моральних переконань. Політична соціологія В. Липинського народжується з ідеологічних, політичних і військових конфліктів, які стрясають Європу початку ХХ

сторіччя. В ній домінує один дискурс – дискурс війни. Сила, воля, боротьба, влада – домінянти політичного мислення В. Липинського. Ніщо в сфері політики не дається без боротьби, тому він, як Геракліт, міг би вигукнути: «Війна батько всіх, цар всіх: одних вона проголошує богами, інших – людьми, одних створює рабами, інших – вільними» [6]. Бути для В. Липинського – значить бути сильним, владним. Усе, що існує, насамперед тому, що воно сильне, а сильне тому, що моральне, розумне. Головним предметом політичної боротьби, на його думку, є земля; політична боротьба – це боротьба за право володіти й розпоряджатися землею. Реальна політика є результатом зіткнення двох сил, двох законів – сили землі й сили капіталу. Так, за В. Липинським, влада майже буквально виростає з землі. Тому справжнім носієм державної ідеї виступає народ-хлібороб, народ-власник. Розробляючи теорію еліти, В. Липинський тісно пов'язує її із невід'ємним поняттям влади. Для нього еліта – це, передусім, ті люди, що можуть організувати суспільство, здатні перебороти деструктивні суспільні тенденції, створити й захистити національну державу. Еліту характеризують дві основні ознаки: сила влади й авторитет. Сила правлячої верстви ґрунтується на стихійному ірраціональному хотінні: «без стихійної волі до влади, до сили, до ризику, до саможертви, до панування – не може повстати серед нації національна аристократія» [11]. Крім ірраціональної волі до влади, сила еліти характеризується ще двома цілком раціональними рисами: вмінням володіти технічними засобами організації промислового й сільськогосподарського виробництва. Коротко кажучи, *сила еліти – це воля до влади, плюс військові, технічні та агрономічні знання*. Та однієї сили для здійснення панування правлячої еліти замало – «на штики можна спиратися, але не можна на них сісти». Тому правляча еліта мусить мати й моральний авторитет. Ставлячи питання про моральний авторитет влади, В. Липинський, по суті, зачіпає відносно нове питання політичної соціології того часу – питання про легітимність правлячої еліти [19]. Тут соціологія Липинського в певному розумінні перетинається з соціологією М. Вебера, який уперше порушує питання легітимності влади.

Авторитет влади, врешті-решт, залежить від двох причин: від моралі національної еліти й від ступеня сприйнятливості існуючого устрою. Отже, можна зробити висновок, що до ідеальних основ влади В. Липинський відносив як моральний авторитет, так і силу суб'єкта влади. А саме поняття влади визначав як владні відношення, що базуються на методах переконання, примушення, силових, насильницьких дій з боку суб'єкта влади у ставленні до її об'єкту. Ще раз відзначимо, що даний підхід є продовженням веберівської традиції.

Аналіз останніх досліджень із проблеми іміджевої складової публічної особи як морального авторитету. Дослідженням іміджу займаються такі вчені як Г. Почеппов [24], Т. Марценюк [18], О. Тодорова [27], Н. Барна [2], Т. Демчук [8], Н. Варцаба [4], В. Дячук [10] та ін. Імідж в англійській мові означає образ і вигляд. Нерідко в науковій літературі трапляється твердження, що імідж – це стиль і форма поведінки людини, причому переважно зовнішній бік поведінки в суспільстві. Моє трактування, «Імідж – це знаковий заміник, що відбиває основні риси портрета людини. PR- кампанії, що формують цей портрет, як раз і втілюють комплекс заходів, що дають можливість оцінювати ставлення громадськості з інтересами суспільства для створення й підтримки почуття довіри [10]. Так, дослідник у сфері іміджології та соціології управління Л. Е. Орбан-Лембрик, не зводячи імідж до зовнішності, пов'язує це поняття з візуальним образом, трактуючи його як індивідуальний вигляд, або ореол, що створюють засоби масової інформації, соціальна група або власні зусилля особистості для залучення до себе уваги, акцентуючи його на візуальній привабливості особистості, що досить звужує трактування іміджу [23]. Адже, наприклад, у загальній психології образ трактують у широкому розумінні як суб'єктивну картину світу або сукупність його фрагментів, уключаючи самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення і тимчасову послідовність подій, а в перцептивному процесі приділяють головну увагу лише процесу сприйняття [26]. Із погляду соціальної психології, імідж – різновид образу, і в перцептивному процесі увагу соціальних психологів зосереджено на характеристиках суб'єкта й об'єкта сприйняття, які є значимими для виникнення образу. Досить часто поняття імідж ототожнюють із такими *поняттями* як *думка, репутація, авторитет*. Однак якщо проаналізувати кожне визначення, стає очевидним, що вони не тотожні. Так, *думка* визначається як судження про що-небудь, виражене в словах, і припускає висловлювання, а імідж обов'язково включає невербальні елементи. Поняття *репутація* також відрізняється від іміджу, адже перше означає набуту оцінку, думку про достоїнства й недоліки, а останнє є виразною стороною образу; він може бути оцінений, але оцінка є необов'язковим елементом. Поняття *авторитет* трактується як вплив, а імідж може слугувати для впливу, але це не є його єдиною функцією і не завжди є можливим [22]. Крім того, будь який імідж є знаковою структурою, що поєднує предмети, що є знаками. Якщо йдеться про індивідуальний імідж, то його складовими частинами є всі чуттєво пізнані прояви людини, що створюють сукупно уявлення про її зовнішність, поведінку, уключаючи риси особи, жести, одяг, голос, а також будь-які тексти, зображення та події, що характеризують цю людини з тих або інших сторін, інформують про її минуле, а також дають можливість прогнозувати її майбутні вчинки, цінності й атитюди [33]. У низці

різних визначень відбито знакову, інформаційно-символічну природу іміджу. Так, одне з визначень таке: імідж – це не прикрашання свого вигляду, головне в ньому – можливість передати інформацію про себе, свої щирі ідеали, плани. З урахуванням знакової природи іміджу його можна трактувати як адресоване аудиторії повідомлення, яке має бути їй зрозумілим із мовного боку, а отже використати знайомі їй символи в їхніх звичайних значеннях [32]. Крім того, стереотип, порівняно з іміджем, більше абстрактний і зберігається часом без змін протягом поколінь, а імідж більш гнучкий, пластичний, рухливий, оперативний. Так, наприклад, у масовому поводженні стихійних груп імідж висунутих юрбою лідерів також здобуває велике значення як фактор психологічного впливу, що здійснює шляхом навіювання регуляцію поведінки маси людей [12]. Інші дослідники поняття імідж із психологічного погляду визначають як маніпулятивний, привабливий, легко зрозумілий психічний образ, який впливає на емоційну сферу людини (іноді на її підсвідомість), а через них – на механізми свідомості й поведінки, вибір людини. Дія іміджу ґрунтується на сильному емоційному враженні, коли знижуються механізми свідомого контролю, і тоді головним стає вплив іміджу як маніпулятивного образу. Крім того, підкреслюється, що імідж є реальністю ілюзорного простору, що цілеспрямовано спотворюється і певним чином підноситься звичайно відповідно до приховуваних інтересів. Імідж, отже, має високу регульовальну силу, тому що ілюзорний світ психологічно набагато комфортніший, ніж реальний, адже він гармонійний, цілісний, несуперечливий, отже, у ньому менше розчарувань [33]. Імідж – категорія, універсально застосовна до будь-якого об'єкта, що стає предметом соціального пізнання: до людини (персональний імідж), організації (корпоративний імідж), соціальної позиції (імідж політичного діяча).

З огляду на те, що основні аспекти епістемології є:

Джерела знання, тобто як людина отримує знання (досвід, раціональне мислення, інтуїція тощо). *Структура знання*: Як знання організоване, класифіковане, передається. *Істинність знання*: Які критерії допомагають відрізнити істину від помилки. *Функції знання*: Як знання застосовуються в суспільстві, науці, культурі. Аналітичний напрям епістемології ХХ століття (Б. Рассел, Л. Вітгенштейн) досліджував мову і логічну структуру знання [37; 39]. У сучасному контексті епістемологія також займається взаємозв'язком між науковими й іншими формами знання (міфологічними, релігійними, тощо).

Важливими аспектами досліджуваної теми є наукові праці *К. Гірца*: У книзі «Інтерпретація культур» він запровадив концепцію «густого опису», яка стала основою для аналізу соціокультурних феноменів [7]. Він досліджував як символи й ритуали виражають моральний порядок і авторитет у різних суспільствах, пропонуючи розглядати культурні явища через їхній соціальний контекст. Згадаємо також *С. Холла*: який у своїй праці «Кодування/декодування» описав як медіа і культура продукують і репродукують соціальні значення [36]. Його концепція гегемонії в культурології пояснює, як певні образи, *включаючи моральний авторитет*, отримують соціальне визнання через *контроль над культурними кодами*.

Ці автори підходять до вивчення морального авторитету крізь призму культурології, аналізуючи його як соціокультурну конструкцію, що впливає на ідентичність, уявлення про моральність і владу в суспільстві.

Соціальний статус, авторитет посади, зазвичай асоціюється з поняттям престижу. Престиж (від фр. prestige – авторитет, повага) вживається переважно у соціальному аспекті і розуміється як співвідносна оцінка соціальної значущості різних об'єктів, явищ, яку поділяють члени певного суспільства, групи відповідно до прийнятої системи цінностей. У довідковій психологічній літературі поняття «престиж» визначається як особливе становище людини серед людей; підвищена увага і повага їй, пов'язані з високою оцінкою заслуг людини і того вкладу, який вона внесла у благополуччя інших людей. Престиж – це також вага, значущість, яку людина набуває завдяки думкам оточуючих людей про неї, а також ступінь її психологічного впливу на них (престиж вченого, письменника, керівника, політичного діяча) [14]. Престиж [лат. praestigium – ілюзія, обман почуттів] – міра визнання суспільством заслуг індивіда: результат співставлення соціально значущих характеристик суб'єкта зі шкалою цінностей, що склалася в тій чи іншій спільності. Престиж – авторитет, яким людина користується у своїх товаришів. Такі люди, зазвичай, впливові в своїй групі або суспільстві, хоча, оскільки престиж може бути обмежений певною галуззю або сферою докладання зусиль, їх вплив може стримуватися обмеженням довірою. Прагнення людей до престижу пояснюється багатьма науковими напрямками неоднозначно, проте загальним є той факт, що обумовленість цієї тенденції спричинена соціальними чинниками – від соціальної системи суспільства до взаємин у родині, культурними і соціальними традиціями [3].

Разом із тим престиж тісно пов'язаний з потребою у владі, оскільки, як визначалось раніше, влада є інструментом для різних типів впливу й авторитету. Репутація має безпосередній зв'язок і з функціонуванням громадської думки. Як уже зазначалося, авторитет – це загальновизнана значущість, вплив, або «вага», якою наділяється людина, група, громадська організація, соціальний інститут; система

поглядів людини, що завдячує тим чи іншим своїм якостям, достоїнствам, заслугам. Очевидно, що у поняттях «авторитет» і «репутація» закладений загальний смисл.

Штучним шляхом образ може змінюватися як на рівні свідомого (методами переконання), так і на рівні несвідомого (методами навіювання). Досвід свідчить, що, наприклад, у процесі іміджування образу, методи навіювання нерідко виявляються більш ефективними, ніж методи переконання. Нагадаємо, що навіювання відбувається «без участі волі і уваги сприймає...і нерідко навіть без ясного з його боку свідомості» [31].

Можемо констатувати факт, що в сучасному суспільстві спостерігається тенденція підміни (заміни) авторитетів символами, тобто відбувається втрата реальності. Цей факт призводить до появи віртуальних авторитетів, які створюються засобами масової інформації. Їх вже не можна віднести до традиційного, легально-раціонального чи харизматичного типу авторитету, оскільки новітні комунікаційні технології дозволяють створювати необхідний імідж, що унеможливорює розгледіти справжніх авторитетів.

Як відомо, Ж. Бодрійяр назвав ці знаки й образи симулякрами, потворними мутантами, фальсифікованими копіями. «Немає більше ні протиріч буття, ні проблематики достовірності й очевидності..., людина більше ніколи не стикається зі своїм образом: вона іманентна знакам, що впорядковує» [32]. Отже, вчений впевнений, що переважна більшість цінностей і авторитетів, що з'явилися в останні десятиліття, є ні що інше як симулякри – будь то популярний політик або нова марка питної води. Проте особи, що сприймають ці віртуальні авторитети як реальність, як власні переконання, їм здається, що вони повністю вільні у своїх актах споживання, не здогадуючись, що це обмежує їх свободу. Таким чином, зникають межі між реальністю і вигадкою, між істиною і неправдою, між авторитетом і феноменом, що ним позначається. Тож, реальність та істина, перестають існувати. Нагадаю, що витoki поняття «симулякри» знаходяться в понятті, «копія копії», введеного Платоном, яке вказує на те, що багаторазове копіювання зразка призводить до втрати ідентичності образу. Отже, відбувається контроль над створенням і застосуванням людьми знаків спілкування, надання їм тих чи інших значень і смислів (сигніфікація), що дозволяє професіоналам в галузі іміджології і політології, оперуючи в просторі символів, вирішувати реальні завдання. Іншими словами, успішно створюються імідж «авторитетних» керівників, хоча цей імідж доволі часто має віддалене відношення до їх реальних якостей – ділових та особистісних.

Основна мета епістемології – зрозуміти як людина отримує знання, якими є критерії їхньої істинності, а також які процеси стоять за пізнанням. На відміну від гносеології, яка більшою мірою стосується теоретичного осмислення знання, епістемологія прагне до аналізу його змісту і функцій у конкретних практиках. Дослідження поняття «моральний авторитет» як іміджевої категорії охоплює кілька ключових аспектів, які розглядаються в сучасній філософії, соціології та культурології.

Моральний авторитет як складова іміджу: Моральний авторитет розглядається через моральні якості людини, її світогляд та ставлення до інших. Він є одним із трьох типів авторитету, поряд із функціональним (заснованим на професійних якостях) та формальним (пов'язаним із соціальним статусом). Інтеграція цих типів створює унікальний «сукупний авторитет» особистості, що впливає на міжособистісну взаємодію та соціальну гармонію [23]. *Імідж як соціокультурний феномен:* Імідж є важливою категорією, яка дозволяє відображати соціокультурні особливості, будувати комунікацію між культурами та формувати національну ідентичність. У цьому контексті важливо враховувати емоційну складову іміджу та його сприйняття як стереотипу в масовій свідомості [14]. *Репутація, авторитет і престиж у культурному контексті:* У дослідженнях також обговорюється роль морального авторитету у формуванні професійної репутації та соціального статусу. Такі концепції знаходять застосування в аналізі етики, комунікації та управлінських систем. Значний внесок у розвиток епістемології зробили філософи, починаючи з античних часів (Платон, Аристотель) до сучасності. Відтак, можемо виокремити:

1. *Класичне філософське розуміння:* За І. Кантом, моральний авторитет ґрунтується на здатності людини керуватися моральним законом, який існує в її внутрішньому світі як «категоричний імператив». Це означає, що моральний авторитет має діяти відповідно до принципів, які можна перетворити на універсальні закони.

2. *Соціологічне бачення (М. Вебер):* Вебер виділяв три типи авторитету: традиційний, раціонально-легальний і харизматичний. Моральний авторитет найчастіше асоціюється з харизматичним лідером, який впливає на суспільство завдяки своїй етиці, ідеалам і переконанням. Така особа здатна впливати на поведінку інших, не спираючись на формальні повноваження

3. *Сучасний культурологічний підхід:* Моральний авторитет визначається як образ у суспільній свідомості, що втілює ідеальні моральні цінності певної культури або соціальної групи. У цьому підході акцентується увага на іміджі та соціальному конструюванні морального авторитету через засоби масової інформації та мистецтво.

4. *Психологічний підхід:* У психології моральний авторитет розглядається як постать, здатна

впливати на етичні переконання інших завдяки своєму життєвому прикладу, емоційній чуйності та здатності надихати.

Приклади моральних авторитетів, глобальні приклади: Махатма Ганді, Нельсон Мандела. *Український контекст:* митрополит Андрей Шептицький, Любомир Гузар, Мустафа Джемалев, Ліна Костенко, Василь Стус, В'ячеслав Чорновіл, Валерій Залужний.

В ієрархії соціальних статусів керівник, що досяг авторитету, сприймається без найменшого сумніву, його рекомендації, вказівки мають велику переконливу силу, вона вселяє впевненість у діях, її довіряють.

Очевидно, що у визначенні поняття «престиж» спостерігається оціночна амбівалентність. Оскільки престиж – це функція оціночних відношень суб'єкта, що посідає певну позицію в суспільній та міжособовій соціальній структурі, тому він змінюється залежно від зміни характеру і спрямованості цієї структури. Іншими словами – це відповідність найвищим вимогам суспільства. Престижним визнається те, що свідчить про успішність людини, підкреслюючи її соціальний статус. Проте, виступаючи важливим показником таких недоступних прямому спостереженню явищ як система цінностей суспільства, ступінь соціальної диференціації і зміна соціального престижу дозволяє робити висновки про соціальні зміни, що відбуваються, а вони, як відомо, не завжди позитивні. Прагнення здобути престиж пояснюється багатьма науковими напрямками неоднозначно, проте загальним є той факт, що обумовленість цієї тенденції спричинена соціальними чинниками – від соціальної системи суспільства до взаємин у родині, культурними і соціальними традиціями. Так, відповідно неофрейдизму, чим гостріше в індивіда внутрішня стурбованість і тривога з приводу ставлення до нього оточуючих, чим більше в ньому несвідомої невпевненості у власній цінності і безпеці, тим сильніше, як протидія, прагнення здобути престижне місце роботи. На думку М. Вебера, престиж є тією мірою, що визначає положення статусів на соціальних східцях [5].

Отже, прагнення до престижу так само як і влади, властиво людині від природи і багато в чому є двигуном прогресу, оскільки надає до нього мотивацію. Про престиж політичного керівництва заговорили наприкінці XIX ст., їх вплив базувався на повазі і захоплені співгромадян. Французький соціолог Г. Тард пояснював це явище рухом моди як результат наслідування джерелу [38].

Надалі дослідження показали, що людина дійсно схильна ідентифікувати себе з володарем соціального престижу, що спричиняло прагнення до одержання престижної професії, запозичувати смаки і думки його носіїв. Значну роль у формуванні престижних оцінок відіграє минулий і сучасний досвід керівництва.

Репутація (франц. reputation, від лат. reputatio – роздум, міркування) визначається як усталена думка про окрему особу, групу, колектив. Репутація людини складається на ґрунті її ділових, професійних якостей, моральних і психологічних рис, що найповніше виявляються у спілкуванні з іншими людьми. Репутація й авторитет, як суспільні явища, функціонально пов'язані з таким поняттям як довіра, що допомагає особам скорочувати у часі процеси їх формування. Отже, людині з позитивною репутацією довіряють, оскільки за цим стоїть порука минулого.

Таким чином, влада може мати переваги, якщо вона авторитетна і характеризується позитивною репутацією як реальним образом влади, особливо в ситуації тієї чи іншої невизначеності, бо остання вимагає реальних дій і застосування адекватних методів щодо її подолання.

У той же час, на відміну від репутації, існує її нереальний образ – імідж – (англ. image, від лат. imago, imitari – «імітувати») – штучна імітація або подання зовнішньої форми будь-якого об'єкта, особливо особи [13]. Імідж людини – це думка про неї у людей в результаті сформованого в їхній психіці образу цієї людини, що виникла внаслідок безпосереднього їхнього контакту з цією людиною, або внаслідок отриманої про неї інформації від інших людей.

Маніпулятивний характер іміджу означається тим, що в деяких випадках треба змінювати не характер людини або її погляди, а враження, яке вона випромінює, а це часто залежить від ЗМІ. Як відомо, одним із перших теоретиків іміджу вважається Н. Макіавеллі, який визначав його смисл як уміння вибудовувати міжособистісні комунікації, прогнозувати реакції з боку інших людей і співвідносячи свої дії з цими реакціями. Таким чином встановлюються позитивна інтеракція. Відповідно до того, що авторитет – це і здатність переконувати або ефективно впливати, то аналіз і корекція авторитету може здійснюватися в рамках процесу іміджування [17].

Таким чином, словесне переконання зазвичай діє на іншу особу силою своєї логіки і вагомістю доказів, тоді як навіювання, як і наслідування, безпосередньо впроваджує психічні стани, обходячись без логіки. Однак навіювання і переконання завжди діють сукупно, доповнюють або підміняють один одного. Отже, стосовно іміджу керівника в органах державної влади слід сказати наступне: – це образ який спеціально формується, виникає не спонтанно, а завдячуючи цілеспрямованим зусиллям самого

керівника, професійного оточення і результатом діяльності конкурентів за допомогою ЗМІ тощо. Проте, беручи до уваги той факт, що в сучасному суспільстві відсутні єдині норми і цінності, присутня моральна амбівалентність, уявлення про світ формують засоби масової інформації та їх продукція, заміняє реальність символами [18].

Як відомо, Ж. Бодрійяр назвав ці знаки й образи симулякрами, потворними мутантами, фальсифікованими копіями. Наразі Україна, що воює з рашистською федерацією за своє існування, ламає всі симулякри в цій цивілізаційній війні, бо висвітлює реальних «моральних авторитетів» без втручання іміджмейкерів. Взявши за приклад солдата і генерала Українських Збройних Сил можемо чітко прослідкувати як формується цей статус: «моральний авторитет» у суспільстві, які своєю жертовністю, силою духу та особистими вчинками стають лідерами думок і взірцями морального орієнтуру. Це люди, які не лише «імітовані» чи сформовані медійно, а ті, чий авторитет загартований власною боротьбою за життя інших. Такі приклади, як Дмитро Коцюбайло (позивний *Да Вінчі*) та Валерій Залужний, дійсно демонструють це явище на рівні сучасного українського суспільства. Їх імідж морального авторитету сформувався у реальних обставинах життя і смерті – на полях битв, а не у зручних кабінетах чи ток-шоу. Це не «псевдоідеали», а лідери, які творять історію власним життям. Підтримуються народом не через медіаманіпуляції, а власний бойовий приклад і реальні результати дій. Це люди, про яких кажуть: «*Він був там, де важко. Він став тим, ким інші хочуть бути*». Генерал Залужний не часто говорить пафосні слова, але його висловлювання звучать як стрижень сили української армії. У своїх зверненнях до бійців В. Залужний завжди наголошує, що найважливіше на війні – люди. Це вони борються. Це вони захищають. Завдяки їм ми існуємо, говорить, генерал: «Ворог хоче знищити нас, а ми будемо стояти, навіть якщо на це підуть останні сили. Бо на цій землі ми вдома. Це наша правда. На фронті не треба слів, там говорять справи. Кожен кілометр відвоюваної землі – це ціна крові і героїзму солдата» [9].



Свідчення очевидців про моральний авторитет від військових, журналістів і простих громадян: «Залужний – це не людина, це символ. Символ, який нагадує, що навіть найстрашніший ворог не пройде, якщо стоїть український генерал». «Це люди, які першими стають під кулі і тримають нас на ногах. Серед них немає «штучних» героїв, бо реальна війна не терпить фальші» [16].

«Дмитро був справжнім. У ньому було щось, що не можна зімітувати – віра в те, за що він помирає. А ми продовжимо це, бо він заслужив нашу пам'ять». *Слова побратима Да Вінчі*) Коли бачиш В. Залужного в строю з солдатами – це не показуха. Це реальне усвідомлення: попереду – бій, а з нами справжній командир, так говорять солдати ЗСУ. *Моральні авторитети – це ті, хто не потребують слави. Їхня слава – це свобода їхнього народу. Такі люди роблять нас нацією* [20].

ВИСНОВКИ. Установлення концептуальних меж поняття моральний авторитет в іміджевій структурі формується від оціночного судження. Усе викладене вище дає підставу підсумувати, що немає єдиної думки в поглядах на сутність іміджу як інтегрального явища, що володіє системністю та цілісністю. Епістемологічна природа поняття «моральний авторитет» в іміджології аналізується як символічний образ зі знаковою структурою, який формується через поєднання зовнішніх проявів людини (жести, зовнішність, тексти) та її внутрішніх характеристик (світогляд, цінності, вчинки, поведінка). Це дозволяє використовувати його як інструмент культурної інтерпретації та трансформації суспільства. Суспільна роль морального авторитету – сприяти формуванню етичних норм у суспільстві; виступати каталізатором змін у соціокультурному середовищі, підтримувати міжкультурний діалог та національну ідентичність.

Репутацію й авторитет особистості формують його світоглядні реальні дії, вчинки і досягнення. В той час як імідж створює віртуальний авторитет, що не пов'язаний безпосередньо з його носієм, тобто це нереальний образ, симулякр, проте такий, що орієнтуючись на масову аудиторію може закріпитися як колективне несвідоме в позитивному або негативному його образі. Отже, визначенні смисли дефініцій: репутація, імідж, соціальний авторитет дозволяють констатувати про їх спорідненість з поняттям «моральний авторитет», що дозволяє розширити його зміст, а отже й образ впливової особистості яка здатна вести за собою маси людей.

Список використаної літератури

1. Атрошенко В. Еволюція та вплив цинічного світогляду від античності до сучасності. *Вісник Нац. юрид.*

- ун-ту ім. Ярослава Мудрого. Серія: філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2024. Вип. 4 (63). С. 151–164. DOI: <https://doi.org/10.21564/2663-5704.63.315218>.
2. Барна Н. В. Іміджологія. Київ : Україна, 2007. 218 с.
 3. Білик Т. М. Концептуальний простір поняття імідж у психологічній літературі. *Психологічні перспективи*. 2011. Вип. 17. С. 12–19.
 4. Варцаба Н. В. Комунікативні технології у процесі іміджмейкінгу та особливості їх застосування у сфері іміджу корпорації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2018. № 4. С. 102–109.
 5. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика / пер. О. Погорілий. Київ : Основи, 1998. 534 с.
 6. Вячеслав Липинський (1882–1931): до 120-річчя від дня народження. *Молода нація*: альм. Київ : Смолоскип, 2002. 343 с.
 7. Гірц К. Інтерпретація культур. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
 8. Демчук Т. П. Імідж особистості: шляхи визначення змісту. *Габітус*. 2020. Вип. 12. Т. 1. С. 145–148. <https://doi.org/10.32843/2663-5208.2020.12-1.25>
 9. Дзюба С., Пучинець М., Назаренко В., Войток Г. Чернігів у вогні. «Зметем орду, відправимо до пекла!»: Журналісти газети «Чернігівщина» – про війну з російськими загарбниками і героїчну оборону Придесення. Чернігів : Десна Поліграф, 2022. 472 с. URL: <https://armyinform.com.ua/wp-content/uploads/2023/03/chernihiv-is-on-fire.pdf> (дата звернення: 15.11.2024).
 10. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 308 с.
 11. Забаревський М. Вячеслав Липинський і його думки про українську націю і державу. Відень, 1925. 51 с.
 12. Захарченко М. В., Бурлачук В. Ф., Молчанов М. О. Соціологічна думка України. Київ : Заповіт, 1996. 423 с.
 13. Імітація. *Словник української мови*. Київ : Наук. думка, 1973. Т. 4. С. 19.
 14. Калениченко Р. А., Телебенева Є. О. Іміджологія. Київ : Компринт, 2023. 130 с.
 15. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
 16. Лебідь Л. Маленький Йода та великий генерал: розбираємо успішність кейсу Залужного. *Главком*. 2023. 23 черв. URL: <https://glavcom.ua/columns/nlebid/malenkij-joda-ta-velikij-heneral-rozbirajemo-uspishnist-kejsu-zaluzhnoho-936462.html> (дата звернення: 15.11.2024).
 17. Макиавеллі Н. Державець. Book Chef, 2024. 112 с.
 18. Марценюк Т. О. Гендер для всіх. Виклик стереотипам. Київ : Основи, 2017. 256 с.
 19. Назарук О. Вячеслав Липинський – відновитель державної ідеології України і про монархізм. *Український і Французький*. Чикаго, 1926. 30 с.
 20. Ні Мазепа, ні Орлик не хотіли створювали Українську державу – вони хотіли її відновити: філософ. *Громадське радіо*. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/ni-mazepa-ni-orlyk-ne-hotily-stvoryuvaty-ukrayinsku-derzhavu-vony-hotily-yiyi-vidnovyty-filosof> (дата звернення: 15.11.2024).
 21. Ніцше Ф. В. Ранкова зоря : думки про моральні передсуди. Київ : Темпора, 2018. 798 с.
 22. Новаченко Т. В. Компаративізм дефініції авторитет. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2013. № 4.
 23. Орбан-Лембрик Л. Е. Психологія управління. Київ : Академвидав, 2010. 543 с.
 24. Почепцов Г. Від покемонів до гібридних війн. Нові комунікативні технології ХХІ століття. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 260 с.
 25. Розпутенко І. В. Конструктивізм. *Енциклопедичний словник з державного управління* / уклад.: Ю. П. Сурмін, В. Д. Бакуменко, А. М. Михненко та ін. Київ : НАДУ, 2010. С. 337
 26. Слободянюк А. В. Ідеал та влада в теоретичній площині української соціології. *Філософсько-антропологічні принципи як основа розбудови українського суспільного ідеалу* : звіт про науково-дослідну роботу. ВДТУ, 1998. С. 48–53.
 27. Тодорова О. В. Перлини сенсів та ідей. Корпоративні комунікації в мирний і воєнний час. Київ : Інтерконтиненталь-Україна, 2022. 176 с.
 28. Фромм Е. Мистецтво любові. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 188 с.
 29. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / пер. з фр. П. Тарашука. Київ : Клубук, 2020. 448 с.
 30. Хорні К. Самоаналіз. Київ : Центр навч. літ., 2025. 228 с.
 31. Чміль Г. Симуляційна природа сучасності: Фарс чи повільно діюча отрута свідомості? *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 254–261.
 32. Baudrillard J. The Consumer Society: Myths and Structures. SAGE Publications, 1998. 224 p.
 33. Bauman Z. Intimations of Postmodernity. London : Routledge, 1992. 264 p.
 34. Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Stanford : Stanford University Press, 1992. 433 p.
 35. Gramsci A. Scritti Politici: Vols 1-2. Pgreco, 2016. 940p.
 36. Hall S. W. Encoding/Decoding. *Culture, Media, Language* / eds.: S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis. London: Hutchinson, 1980. P. 63–87.
 37. Russell B. The Problems of Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 2001. 102 p.
 38. Tarde G. Les Lois sociales. Blurp, 2021. 78 p.
 39. Wittgenstein L. Culture and Value. University of Chicago Press, 1984. 195 p.

References

1. Atroshenko V. Evolution and influence of cynical worldview from antiquity to modernity. *The Bulletin of Yaroslav Mudryi National Law University. Series: philosophy, philosophy of law, political science, sociology*. 2024. Issue 4(63). P. 151–164. DOI: <https://doi.org/10.21564/2663-5704.63.315218>
2. Barna N. V. *Imageology*. Kyiv : Ukraine, 2007. 218 p.
3. Bilyk T. M. Conceptual space of the concept of image in psychological literature. *Psychological perspectives*. 2011. Issue 17. P. 12–19.
4. Vartsaba N. V. Communicative technologies in the process of imagemaking and features of their application in the sphere of corporate image. *Library Science. Document Science. Informatics*. 2018. No. 4. P. 102–109.
5. Weber M. *Sociology. General Historical Analyses. Politics* / trans. O. Pohoriliy. Kyiv : Osnovy, 1998. 534 p.
6. Vyacheslav Lypynsky (1882–1931): To the 120 th Anniversary of Birth. *Young Nation: Almanac*. Kyiv : Smoloskyp, 2002. 343 p.
7. Girts K. *Interpretation of Cultures*. Kyiv: Spirit and Letter, 2001. 542 p.
8. Demchuk T. P. Personality Image: Ways to Determine Content. *Habitus*. 2020. Issue 12. Vol. 1. P. 145–148. <https://doi.org/10.32843/2663-5208.2020.12-1.25>
9. Dzyuba S., Puchynets M., Nazarenko V., Voytok G. Chernihiv on fire. «We will sweep away the horde, send it to hell!»: Journalists of the newspaper «Chernihivshchyna» – about the war with the Russian invaders and the heroic defense of Pridessennya. Chernihiv : Desna Poligraf, 2022. 472 p. URL: <https://armyinform.com.ua/wp-content/uploads/2023/03/chernihiv-is-on-fire.pdf> (access date: 15.11.2024).
10. Dyachuk V. P. *Imageology. Sociocultural dimension*. Kyiv : Lira-K Publishing House, 2017. 308 p.
11. Zabarevsky M. Vyacheslav Lypynsky and his thoughts on the Ukrainian nation and state. Vienna, 1925. 51 p.
12. Zakharchenko M. V., Burlachuk V. F., Molchanov M. O. *Sociological thought of Ukraine*. Kyiv : Zapovit, 1996. 423 p.
13. Imitation. *Dictionary of the Ukrainian language*. Kyiv : Nauk. Dumka, 1973. T. 4. P. 19.
14. Kalenichenko R. A., Telebeneva E. O. *Imageology*. Kyiv : Komprint, 2023. 130 p.
15. Kant I. *Critique of pure reason* / translated from German by I. Burkovsky. Kyiv : Universe, 2000. 504 p.
16. Lebid L. Little Yoda and the Great General: Analyzing the Success of the Zaluzhny Case. *Glavkom*. 2023. June 23. URL: <https://glavcom.ua/columns/nlebid/malenkij-joda-ta-velikij-heneral-rozbirajemo-uspishnist-kejsu-zaluzhnoho-936462.html> (access date: 15.11.2024).
17. Machiavelli N. *Derzhavets. Book Chef*, 2024. 112 p.
18. Martsenyuk T. O. *Gender for Everyone. A Challenge to Stereotypes*. Kyiv: Osnovy, 2017. 256 p.
19. Nazaruk O. Vyacheslav Lypynsky – the Restorer of the State Ideology of Ukraine and on Monarchism Ukrainian and French. Chicago, 1926. 30 p.
20. Neither Mazepa nor Orlyk wanted to create the Ukrainian state – they wanted to restore it: a philosopher. *Hromadske Radio*. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/ni-mazepa-ni-orlyk-ne-hotily-stvoryuvaly-ukrayinsku-derzhavu-vony-hotily-yiyi-vidnovyty-filosof> (access date: 15.11.2024).
21. Nietzsche F. V. *Morning Dawn: Thoughts on Moral Prejudices*. Kyiv : Tempora, 2018. 798 p.
22. Novachenko T. V. *Comparativism of the Definition of Authority. State Administration : Improvement and Development*. 2013. No. 4.
23. Orban-Lembryk L. E. *Psychology of Management*. Kyiv : Akademydav, 2010. 543 p.
24. Pocheptsov G. *From Pokemon to Hybrid Wars. New Communication Technologies of the 21st Century*. Kyiv : Kyiv-Mohyla Academy Publishing House, 2017. 260 p.
25. Rozputenko I. V. *Constructivism. Encyclopedic Dictionary of Public Administration* / Compiled by: Yu. P. Surmin, V. D. Bakumenko, A. M. Mykhnenko and others. Kyiv : NAPU, 2010. P. 337
26. Slobodyanyuk A. V. *Ideal and Power in the Theoretical Plane of Ukrainian Sociology. Philosophical and Anthropological Principles as the Basis of Building the Ukrainian Social Ideal: Report on Research Work*. VDTU, 1998. P. 48–53.
27. Todorova O. V. *Pearls of Sense and Ideas. Corporate Communications in Peace and War*. Kyiv : Intercontinental-Ukraine, 2022. 176 p.
28. Fromm E. *The Art of Love*. Kharkiv : Family Leisure Club, 2017. 188 p.
29. Foucault M. *To Supervise and Punish. The Birth of the Prison* / trans. from French by P. Tarashchuk. Kyiv : Komubuk, 2020. 448 p.
30. Horney K. *Self-Analysis*. Kyiv : Center for Educational Literature, 2025. 228 p.
31. Chmil G. The Simulational Nature of Modernity: Farce or Slow-Acting Poison of Consciousness? *Topical problems of History, Theory and practice of Artistic Culture*. 2010. Issue 3. P. 254–261.
32. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE Publications, 1998. 224 p.
33. Bauman Z. *Intimations of Postmodernity*. London : Routledge, 1992. 264 p.
34. Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford : Stanford University Press, 1992. 433 p.
35. Gramsci A. *Scritti Politici : Vols 1-2*. Pgreco, 2016. 940 p.
36. Hall S. W. *Encoding/Decoding. Culture, Media, Language* / eds.: S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis. London: Hutchinson, 1980. P. 63–87.
37. Russell B. *The Problems of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 102 p.
38. Tarde G. *Les Lois sociales*. Blurb, 2021. 78 p.
39. Wittgenstein L. *Culture and Value*. University of Chicago Press, 1984. 195 p.

**EPISTEMOLOGICAL STATUS OF CONCEPT MORAL AUTHORITY AS TO THE IMAGINARY
CATEGORY IN MODERN CULTURAL STUDIES**

Valentyna Diachuk – PhD in Cultural studies, Associate professor,
associate professor of the Department of Art Management and Event Technologies,
National Academy of Culture and Arts Management

A research aim is setting of conceptual limits of concept moral authority in an imaginary structure. To understand as evaluation judgement is formed and as a man gets knowledge that are criteria of their truth, and also what processes stand after cognition of instrument of reflection and transformation of public perception.

Research methodology is base on interdisciplinary approach that combines a culturological, philosophical, sociological, psychological, political science analysis. For gaining end of there are such theoretical methods: analysis, synthesis, generalization of scientific literature on issue of research.

A scientific novelty consists in consideration of epistemological status – unlike agnosiology that touches the theoretical comprehension of knowledge in a greater degree, epistemology aspires to the analysis to his maintenance and functions in concrete practices. In the article influence of «moral authority» is exposed in the ntext of cultural studies and imaogology that gives an opportunity deeper o to givesnderstand how this concept is formed and changes in different cultural contexts, and also to set what social terms and psychosomatic public states influence on creation and support of positive image of moral authority that implicitly influences on public opinion.

Key words: moral authority, image, system of values, social authority, cultural code trust.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ С.В., ВИТКАЛОВ В.Г. НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВІЙНИ: ДО РЕЗУЛЬТАТІВ ПРОВЕДЕННЯ XX МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір» Замість передмови	3

НАПРЯМ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»**Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ****В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ**

ОЛІЙНИК О. ТРИПІЛЬСЬКІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ ДОБИ ЕНЕОЛІТУ : РІЗНОВИДИ ТА ОБРЯДОВО-РИТУАЛЬНІ ФУНКЦІЇ	7
ЗИНЬКІВ І. СЕРЕДНЬОВІЧНІ АРХЕОЛОГІЧНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ	14
ГОНЧАРОВА О.М. ПРОЦЕСИ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ЕЛІЗАБЕТТИ СІРАНІ У РАННЬОМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ БОЛОНЬЇ	27
ГРАБ У. АРХІВ М. АНТОНОВИЧА ЯК КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ : БІОГРАФІЧНИЙ ТА ТВОРЧИЙ ПРОФІЛЬ КОМПОЗИТОРА ІВАНА ВОВКА	39
НАЗАР Л. ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ЖАНРОВОЇ ПАЛІТРИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА	46
ОВЧАРЕНКО-ПЕШКОВА О. КАМЕРНА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ Б. ФІЛЬЦ «ТРИ П'ЄСИ НА ТЕМИ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» : ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ	55
ЛЯН ЛІЦЗЮАНЬ КАМЕРНІ ВЕРСІЇ ОПЕРНИХ АРІЙ ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО СОПРАНО ХУЕЙ ХЕ ТА «VERONA LIRICA»	62
ЧЕБОТАР О. ПОСТАТЬ ЛУЇЗИ БЕРТЕН В ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИКИ : ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ	69
ВАН ЦЗЯНІН ВИДАТНІ СПІВАКИ ПРОВІНЦІЇ ХЕБЕЙ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	75
ШЕВЧЕНКО Д. СКРИПКОВІ ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ КРІЗЬ ПРИЗМУ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ	80
ПАВЛЮК О. КИЛИМОВА МАПА СЛОБОЖАНЩИНИ ХVІІІ – ХХІ ст.: ТРАДИЦІЙНІ ОСЕРЕДКИ, ЛОКАЛЬНІ ЦЕНТРИ, МАЙСТЕРНІ	88
ІВАНОВА-ГОЛОЛОВА Д. ОБРАЗНІ ДОМІНАНТИ У МОНУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНДРІЯ БОКОТЕЯ «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» ТА «ТЕРАКОТОВА АРМІЯ»	95
ХУІЛІНГ ЖАНГ. ЕПОХА СПІВАЮЧИХ КІНОЗІРОК В ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ 40-50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ : ПРЕДСТАВНИЦІ СТАРШОЇ ГЕНЕРАЦІЇ ГРУПИ «ЗОЛОТОЇ СІМКИ» ГУН ЦЮСЯ, ЧЖОУ СЮАНЬ, БАЙ ХУН	101
КДИРОВА І., ЦАПЕНКО Н., ПЛЕГУЦА О. ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ У СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ	107
КОРЕСАНДОВИЧ Н. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ	113
КДИРОВА І., ДЖУЛДІЄВА О., МИРОШНИЧЕНКО О. ТРАНСФОРМАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В МУЗИЦІ КАЗАХСТАНУ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНОСТІ	119

ДЯЧЕНКО А. РОЛЬ ЛЮДМИЛИ ЖОГОЛЬ У ПРИВНЕСЕННІ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В ЖИТТЄВИЙ ІНТЕР'ЄР	124
АНТИПЕНКО Ю., ЛЕВКО В. ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ АРТИСТІВ У ПЕРІОД ВІЙНИ В КОНТЕКСТІ ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ МИСТЕЦЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ	131
Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
ЛАЗАРЄВ С. КАТЕГОРИЗАЦІЯ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ : АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	139
ВОЙТОВИЧ О. ПОКРАЩАННЯ УМОВ ЗВУЧАННЯ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ У КОНЦЕРТНИХ ЗАЛАХ ІСТОРИКО-РЕЛІГІЙНИХ СПОРУД (на прикладі Будинку органної та камерної музики м. Львова)	146
СТЕЦЕНКО-ЄРШОВА І. ВІРТУАЛЬНІ МУЗИЧНІ ПЛАТФОРМИ ТА ІНТЕРАКТИВНІ ОНЛАЙН-КОНЦЕРТИ ЯК ІННОВАЦІЙНІ ІНСТРУМЕНТИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	156
ПИСЬМЕННА О., КСІОНГ ЧЕНГІАНГ. СИНТЕЗ РОМАНТИЧНИХ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТА НАЦІОНАЛЬНИХ КИТАЙСЬКИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНІЙ ПІСНІ СЯО ЮМЕЯ НА ВІРШІ І ВЕЙЧЖАЯ «КВІТКА ТОПОЛІ»	162
ГЕН ІНО ЄВРОПЕЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ ЦЕНТРІ ВИКОНАВСЬКИХ МИСТЕЦТВ У ПЕКІНІ : РЕПЕРТУАРНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ».....	169
ШЛЯБАНСЬКА Я. INFINITE NOW (БЕЗКІНЕЧНЕ ТЕПЕРІШНЄ) : ФІЛОСОФІЯ ЧАСУ У МУЗИЦІ ХАЇ ЧЕРНОВІН	175
МАОСЕНЬ ТАН СПЕЦИФІКА ЖАНРУ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА (НА МАТЕРІАЛІ КОНЦЕРТУ ОР. 7№ 2 РЕ МАЖОР)	180
СЄРОВА О. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВОКАЛУ В МУЗИЧНОМУ АВАНГАРДІ ХХ СТОЛІТТЯ : ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА ІННОВАЦІЇ	185
КУРЯТА А. ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ» В ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ	193
ШЕРШОВА Т. ВОКАЛЬНЕ ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	202
ПАРХОМЕНКО І. КОНЦЕПЦІЯ АРХЕТИПІВ У ФОРМУВАННІ БРЕНДУ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВЦЯ ...	206
БОДНАР Д. ОРІЄНТ ТА ОКСИДЕНТ : ЩО ПРИХОВУЮТЬ «МАСКИ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО	212
КОПИЛОВА Н., САПУНОВА М. ПРИНЦИПИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ : УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД	217
БРАГІНА Т., КУРДУПОВА О., ДЕГТЯР Л., ЗЕЛЕНІНА Н. ВІДРОДЖЕННЯ КРАЩИХ ЗРАЗКІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ : КУЛЬТУРНІ ВПЛИВИ	223
КУХАРИК Г. ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ : ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖИТТЯ МІТУ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ЖАНРУ ЩЕДРІВКИ)	229
РОПЕЦЬКИЙ В., ЗОЛОТАРЧУК Н., СТОЛЯРЧУК Н. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ : ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ	234
АНДРІАНОВА О. ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ІНФРАЧЕРВОНОМУ ДІАПАЗОНІ : ЕВОЛЮЦІЯ, МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МЕТОДУ	242
ЛІ ЯНЬЛУН. КОНЦЕПТОСФЕРА РИТУАЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ У СКРИПКОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА МА СІЦОНГА	256
ЧЕРЕВКО К. КАМЕРНІ ЖАНРИ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ : ВПЛИВ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА КЛАСИЧНУ ТРАДИЦІЮ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА	267

КУРАЧ Ю. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРОЗНАВСТВА :

ОГЛЯД ДОСЛІДЖЕНЬ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТОЛІТТЯ 273

ГАСАНОВ Р. «ПСАЛОМ № 67» ЛЕСІ ДИЧКО В КОНТЕКСТІ ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ

ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРКИ 278

КАПЛУН Т. ЖІНОЧІ АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ

КУЛЬТУРІ ЕРЕДНЬОВІЧЧЯ 283

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ**ЄФІМОВА А. ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ : ЗМІНИ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

(ЗА МАТЕРІАЛАМИ АНАЛІТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В РАМКАХ ПРОЄКТУ

«КУЛЬТПРАВОФОРМ» ЗА ПІДТРИМКИ БРИТАНСЬКОЇ РАДИ В УКРАЇНІ, 2024) 288

БОКОТЕЙ М. КАФЕДРА ХУДОЖНЬОГО СКЛА ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ

МИСТЕЦТВ : ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, СЬОГОДЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ (ДО 60-ЛІТТЯ

З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ) 293

СОПІГА А. ДІЯЛЬНІСТЬ ГІТАРИСТІВ – ВИПУСКНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ

МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ім. М. В. ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО

ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА 299

ДЗВІНКА Р., АЛІЄВА Л. ЛАБОРАТОРІЯ МУЗИЧНОЇ ЕТНОГРАФІЇ ЯК ЦЕНТР ОРГАНІЗАЦІЇ

НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ 304

ШАБУНІНА В., ТУР О., МАСЛАК В., САРАНЧА В., ЧЕРНЯВСЬКА О. «НАЇВНИЙ» МАЛЯР

НИКИФОР ДРОВНЯК : ЯСКРАВИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНО-ПОЛЬСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО НАДБАННЯ 309

БУРЛАЧЕНКО Б., ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О. УКРАЇНСЬКЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ

АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЗА УЧАСТІ ГІТАРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. 317

СЛЮСАРЕНКО Т. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛАРИСИ ПАНОВОЇ : КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

(ДО 60-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ 324

НІМИЛОВИЧ О. ПІСЕННИЙ ВСЕСВІТ ІРИНИ КЛІШ 331**СТОКОЛЯС М. РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МЕТОДИКИ ПОП-ВОКАЛУ В КОНТЕКСТІ**

МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ 337

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»**Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.****КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ****ХОЛОДИНСЬКА С. МАРСЕЛЬ ПРУСТ «ПРОТИ СЕНТ-БЬОВА» : СУПЕРЕЧНОСТІ**

БІОГРАФІЧНОГО МЕТОДУ 343

ВОДЯНИЙ Б., БАНЬКОВСЬКИЙ А., РЕПКА Б. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

ТА ТЛУМАЧЕННЯ ЖАНРОВОГО «ПОЛЯ» МУЗИЧНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ 349

РОМАНЮК І. ЗМІННІ ТА СТАБІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ МАЛАНКОВИХ ПІСЕНЬ У КОНТЕКСТІ ОБРЯДУ

«МАЛАНКА» (на прикладі експедиційних записів села Сидорів Тернопільської області): 355

КОРНІШЕВА Т. АНТРОПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ

КУЛЬТУРИ ЯК ФЕНОМЕНУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ 361

ШМАН С. УКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ ЗАКЛАДИ ВИЩОЇ ОСВІТИ : ШЛЯХИ НАКОПИЧЕННЯ

ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ 367

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

ТОРМАХОВА А., ТОВМАШ Д. ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЛОВОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ЦІННОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ЦИФРОВІ МОЖЛИВОСТІ	375
ПРОКОПОВИЧ Л., МОРГУН А., ЗАДОРЖНИЙ І., БОГІВ Я. ДІЛОВИЙ ЕТИКЕТ : НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ ПОВЕДІНКИ В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ	381
КАЛАБУРА Т. «ЦИФРОВА» КУЛЬТУРА ХАРЧУВАННЯ : ДОСВІД КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ..	386
ОХРИМОВИЧ В. КУЛЬТУРА В ДОБУ ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЙ : КОМУНІКАТИВНА СПЕЦИФІКА ІННОВАЦІЙ	393
МОСЯКІНА Т. ДЕМОКРАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРІЇ ІКОНИ	399
БАРНЯК А., КОРОБКО М. ПРЕЗЕНТАЦІЯ КУЛЬТУРИ СПОЖИВАННЯ ВИНА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ	405

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

ДОБРОЄР Н. МОБІЛЬНІ ДОДАТКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ПРОСВІТИ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА КОРДОНОМ	410
КОРЖОВ О. ІНКУЛЬТУРАЦІЯ ТА АДАПТАЦІЯ УКРАЇНЦІВ В ЄВРОПІ ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО РОСІЙСЬКОГО ВТОРГНЕННЯ : ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ	418
ДОВГАНІК О. КУЛЬТУРНО-МІФОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МАРШУ Є. ПРИГОЖИНА УКРАЇНСЬКИМИ ЗМК	424
АВДЄЄВ О. ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМОРИСТИЧНИХ НАРАТИВІВ УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ ВІЙНИ 2022-2024 РОКІВ	433
ПАВЛОВ М. ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ НА РОЗВИТОК КІНОІНДУСТРІЇ У 1920-1930-х РОКАХ	438
ШЕВЧЕНКО Н. РЕМЕЙК У ЦИФРОВУ ЕПОХУ. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЮДИНИ І ОСОБИСТОСТІ	445
ДОВГАНІЧ Р. САМВИДАВ ЯК ФОРМА ТВОРЧОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ ТА НЕЗАЛЕЖНОЇ ПУБЛІКАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОТОКНИЗІ 2010–2020-Х РОКІВ	451
ЧЕХ Н. РЕЦЕПЦІЯ САТИРІВСЬКОЇ ГРИ (ДРАМИ) В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА МИХАЙЛОВА ..	456
ТИМОШЕНКО А. ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ : СТАН НАУКОВОГО РОЗРОБЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ	466
БАЛАЦКО С., СВЕРДЛЮК Д. ВПЛИВ РОСІЙСЬКОМОВНОГО КОНТЕНТУ НА КУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ ЮНАЦЬКОГО ВІКУ	471
ОЗОРОВИЧ В., ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О. ЕТНОФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ПРИКАРПАТТЯ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	477
РЕШЕТНИК Г. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПРОСТІР, ГЕТЕРОСЕКСУАЛЬНІСТЬ І ЕМОЦІЙНА ЕКОНОМІКА В РЕАЛІТІ-ШОУ «ХОЛОСТЯК» ТА «ХОЛОСТЯЧКА»	486

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»

Розділ I. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

КИСІЛЬ С.С. ТЕОРЕТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОРМУЛЮВАННЯ ПОНЯТТЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ	493

ЯРОВИЙ В., БЕЛЯВСЬКА О. ШРИФТ У СТВОРЕННІ ЕФЕКТИВНОГО ДИЗАЙНУ: ВІДБІР

ШРИФТІВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ЧИТАНІСТЬ 496

ЛАНЧАК Я. ТИПОГРАФІКА СУЧАСНОГО ПЛАКАТА В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ

СЕМІОТИЧНОГО ДИСКУРСУ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 504

ЄРМУКАНОВА А. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПОШУКИ ЄВГЕНА ЛИСИКА В КОНТЕКСТІ

СТАНОВЛЕННЯ НОНКОНФОРМІЗМУ В ДИЗАЙНІ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ 509

ДЯДЮХ-БОГАТЬКО Н. РЕКЛАМНІ НАПИСИ В ПРОЦЕСАХ ТВОРЕННЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ 513**ХОДОСОВ В. РЕТРОСПЕКЦІЯ РОЗВИТКУ КІНЕТИЧНОЇ ТИПОГРАФІКИ**

ТА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ В ДИЗАЙНІ 522

СОЛОВІЙ І. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

В КОНТЕКСТІ СТАЛОЇ МОДИ 527

WANG SHUANGHU, КРОТОВА Т. СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ІНТЕРАКТИВНОГО ДИЗАЙНУ В

МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ 534

ДИХНИЧ Л.П. КОМУНІКАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МОДИ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ГРАЦІЇ К'ЮРІ 542**НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»****Розділ І. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО****ПАПП В., БОШОТА Н., ПАУЛИК А., ПАЛИНЧАК-КУТУЗОВА В. СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ**

ЦИФРОВІЗАЦІЇ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ В УКРАЇНІ 552

ЗАДОРЖНИЙ І., МАЛЕЦЬ О., МОРГУН А., ОЛІЙНИК В. РУКОПИСНІ ІРМОЛОГІОНИ –

ВАЖЛИВІ ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕНЬ ДУХОВНО-ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ

XVIII-XIX СТОЛІТЬ 559

МОРГУН А., ПРОКОПОВИЧ Л., ЧОРІЙ М., МАЛЕЦЬ О. РОЛЬ ФОНДОЗНАВСТВА У

ЗБЕРЕЖЕННІ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ СУСПІЛЬСТВА 564

ПАУЛИК А., ШТЕРР Д., БОШОТА Н., ЧОРІЙ М. РОЛЬ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В

УПРАВЛІННІ МУЗЕЯМИ 568

ШТЕРР Д., ШИТІКОВА Т., ПАЛИНЧАК-КУТУЗОВА В., РОГЛЄВ Й. МУЗЕЇ ЯК МАЙДАНЧИКИ

ДЛЯ ДОСЛІДЖЕНЬ : НОВІ ПІДХОДИ ДО ЕКСПОНУВАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 572

ПАЛИНЧАК-КУТУЗОВА В., ОЛІЙНИК В., ШТЕРР Д., МОРГУН А. ТЕОРЕТИЧНА ТА

ПРАКТИЧНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ

027 «МУЗЕЄЗНАВСТВО, ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО» У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ 577

ОЛІЙНИК В., ШТЕРР Д., ЖЕРЕБАК О. СУЧАСНІ ФОРМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ

НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАСОБАМИ МУЗЕЮ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

ЗАКАРПАТТЯ МУКАЧІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ В СИСТЕМІ

ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ МЕРЕЖІ УКРАЇНИ 583

НАПРЯМ «МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»**Розділ І. МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В****СТРУКТУРІ КУЛЬТУРИ****МАКСИМОВСЬКА Н. МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СУЧАСНІЙ**

СОЦІАЛЬНІЙ РОБОТІ 587

УВАРОВА Т. КУЛЬТУРА І МЕНЕДЖМЕНТ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ :

СТАН, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ 593

ЛУЧИНСЬКА Л., ВИТКАЛОВ С. КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ГУЦУЛЬЩИНИ І ФОРМИ ЙОГО ПРЕЗЕНТАЦІЇ В СУЧАСНИХ УМОВАХ : УПРАВЛІНСЬКИЙ ВИМІР	604
ДБЯЧЕНКО Р., КОНОНЕНКО Л. ІВЕНТ-ТУРИЗМ : ОСНОВНІ ПЕРЕВАГИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРОМОЦІЇ	610
АНДРУШКО І, ВИТКАЛОВ В.Г. ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЯ ЯК НАПРЯМ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ : ДОСВІД ТЕРНОПІЛЬЩИНИ	616
КОЛОДЮК В. АНАЛІЗ СУЧАСНИХ УМОВ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА В УКРАЇНІ : ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ Й АСПЕКТ	623
БАЛАЦКО С. ПАРАКАТЕГОРІЇ НОНКЛАСТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ В АВТОРСЬКОМУ КІНО : ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ	629
ДЯЧУК В. ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ СТАТУС ПОНЯТТЯ : МОРАЛЬНИЙ АВТОРИТЕТ ЯК ІМІДЖЕВОЇ КАТЕГОРІЇ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ	636

CONTENTS

VYTKALOV S., VYTKALOV V. SCIENTIFIC AND RESEARCH ACTIVITIES IN WAR CONDITIONS:
TO THE RESULTS OF THE 20TH INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE «EUROPEAN INTEGRATION PROCESSES IN MODERN UKRAINE IN TIME
OF WAR: EDUCATIONAL AND CULTURAL AND ARTISTIC DIMENSION» INSTEAD OF A PREFACE 3

DIRECTION «ART SCIENCE»**Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE****IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE**

OLIYNYK O. TRIPILLIAN WIND INSTRUMENTS OF THE ENEOLITHIC ERA: VARIETIES AND CEREMONIAL AND RITUAL FUNCTIONS	7
ZINKIV I. MEDIEVAL ARCHAEOLOGICAL MUSICAL INSTRUMENTS FROM THE TERRITORY OF UKRAINE	14
GONCHAROVA O. TRANSFORMATION PROCESSES OF WOMEN'S ART BY ELISABETTA SIRANI IN EARLY MODERN CULTURE OF BOLOGNA	27
HRAB U. U. HRAB. M. ANTONOWYCZ'S ARCHIVE AS THE CULTURAL MEMORY : BIOGRAPHICAL AND CREATIVE PROFILE OF THE COMPOSER IVAN VOVK	39
NAZAR L. POLYVECTORNESS OF THE GENRE PALETTE OPERA WORKS OF EMILE JACQUES- DALCROZE	46
OVCHARENKO-PIESHKOVA O. CHAMBER SPECIFICITY OF B. FILTZ'S PIANO CYCLE «THREE PIECES ON THE THEME OF LEMKI FOLK SONGS»: GENRE-INTONATIONAL AND PERFORMANCE FEATURES	55
LIANG LIJUAN. CHAMBER VERSIONS OF OPERA ARIAS BY ITALIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 19 TH CENTURY INTERPRETED BY THE CHINESE SOPRANO HUI HE AND «VERONA LIRICA» 62	
CHEBOTAR O. LOUISE BERTIN – A FORGOTTEN FIGURE OF FRENCH MUSICAL ROMANTICISM	69
WANG JIANING. PROMINENT SINGERS OF HEBEI PROVINCE AS REPRESENTATIVES OF VOCAL ART DEVELOPMENT IN THE REGION OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURY	75
SHEVCHENKO D. VIOLIN PERFORMANCE SCHOOLS THROUGH THE PRISM OF MUSICAL AND HISTORICAL	80
PAVLIUK O. CARPET MAP OF THE SLOBOZHAN REGION 17 TH – 21 ST CENTURIES : TRADITIONAL CENTERS, LOCAL CENTERS, WORKSHOPS.....	88
IVANOVA-HOLOLOBOVA D. THE PORTUGUESE FOLK PUPPET HERO DON ROBERTO: THE PHOENIX RISING FROM THE ASHES OF THE DICTATORSHIP	95
HUILING ZHANG. CHINA IN THE 40-50 S OF THE 20 TH CENTURY : REPRESENTATIVES OF THE OLDER GENERATION OF THE «GOLDEN SEVEN» GROUP – GONG QIUXIA, ZHOU XUAN, BAI HONG .101	
KDYROVA I., TSAPENKO N., PLEHUTSA O. TRADITIONS AND INNOVATIVE APPROACHES IN CONTEMPORARY VOCAL ART	107
KORESANDOVYCH N. FEATURES OF THE MUSICAL DESIGN OF MODERN CHOREOGRAPHIC COMPOSITIONS	113
KDYROVA I., JULDIYEVA O., MYROSHNYCHENKO O. TRANSFORMATIONS OF NATIONAL STYLE IN KAZAKHSTANI MUSIC : FROM TRADITIONS TO MODERNITY	119

DIACHENKO A. THE ROLE OF LYUDMILA ZHOGOL IN BRINGING FOLK TRADITIONS INTO LIFE'S INTERIOR	124
ANTYPENKO Y. VERONIKA L. SONG CREATIVITY OF UKRAINIAN ARTISTS DURING THE WAR PERIOD IN THE CONTEXT OF THE EMOTIONAL EXPRESSIVENESS OF ARTISTIC REFLECTION	131
Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE	
LAZAREV S. CTRONIC MUSIC CATEGORIZATION : ANALYSIS OF MODERN APPROACHES AND RESEARCH PROSPECTS	139
VOITOVYCH O. IMPROVING THE SOUND CONDITIONS OF MUSICAL GROUPS IN CONCERT HALLS OF HISTORICAL AND RELIGIOUS BUILDINGS (ON THE EXAMPLE OF THE HOUSE OF ORGAN AND CHAMBER MUSIC OF THE CITY OF LVIV)	146
STETSENKO-YERSHOVA I. VIRTUAL MUSIC PLATFORMS AND INTERACTIVE ONLINE CONCERTS AS INNOVATIVE TOOLS FOR POPULARIZING ACADEMIC VOCAL ART	156
PYSMENNA O., XIONG CHENGYANG. THE SYNTHESIS OF ROMANTIC WESTERN EUROPEAN TRENDS AND NATIONAL CHINESE MEANS OF EXPRESSION IN XIAO YUMEI'S ART SONG TO THE POEM AND WEIZHAI «POPLAR FLOWER»	162
GENG YINUO. EUROPEAN ORCHESTRAL MUSIC AT THE NATIONAL CENTER OF PERFORMING ARTS IN BEIJING : REPERTOIRE AND INTERPRETATION ASPECTS	169
SHLIABANSKA Y. INFINITE NOW : PHILOSOPHY OF TIME IN THE MUSIC OF CHAYA CZERNOWIN	175
MAOSEN TANG SPECIFICITY OF THE VIOLIN CONCERT GENRE IN THE WORK OF JEAN-MARIE LECLAIR (ON THE MATERIAL OF THE CONCERT OR. 7 No. 2 D MAJOR)	180
SIEROVA O. REIMAGINING VOCAL ART IN 20TH-CENTURY MUSICAL AVANT-GARDE: EXPERIMENTS AND INNOVATIONS.	185
KURIATA A. RESEARCH ON THE CONCEPT OF MUSICAL DRAMATURGY IN THEATRICAL PERFORMANCES	193
SHERSHOVA T. VOCAL POP ART AS A TOOL FOR INTERCULTURAL COMMUNICATION	202
PARKHOMENKO I. THE CONCEPT OF ARCHETYPES IN THE FORMATION OF A MUSICIAN'S BRAND	206
BODNAR D. ORIENT AND OCCIDENT: WHAT THE «MASKS» BY KAROL SHYMANOVSKY HIDE	212
KOPYLOVA N., SAPUNOVA M. PRINCIPLES OF DECONSTRUCTION IN CONTEMPORARY VISUAL ART: THE UKRAINIAN EXPERIENCE	217
BRAGINA T., KURDUPOVA O., DEGTYAR L. REVIVAL OF THE BEST EXAMPLES OF NATIONAL BALLET PERFORMANCE : CULTURAL INFLUENCES	223
KUKHARYK H. ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE REBIRTH ARCHETYPE : A LOOKTHROUGH THE PRISM OF MYTH'S LIFE (ON THE EXAMPLE OF THE CHORAL SCHEDRIVKA GENRE)	229
ROPETSKYI V., ZOLOTARCHUK Z., STOLIARCHUK N. NATIONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN FINE ART: THE INFLUENCE OF TRADITIONS AND INNOVATIONS	234
ANDRIANOVA O. INFRARED EXAMINATION OF ARTWORK : EVOLUTION, POSSIBILITIES AND PROSPECTS FOR METHOD DEVELOPMENT	242
LI YANLONG THE CONCEPTUAL SPHERE OF RITUAL RITES IN CHINESE VIOLIN MUSIC COMPOSER MA SITZONG	256
CHEREVKO K. CHAMBER GENRES IN THE DIGITAL ERA :THE INFLUENCE OF ELECTRONIC TECHNOLOGIES ON THE CLASSICAL TRADITION OF ENSEMBLE PERFORMANCE	267

KURACH Y. CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF UKRAINIAN GUITAR STUDIES :

A REVIEW OF RESEARCH IN THE FIRST DECADES OF THE TWENTIETH CENTURY 273

HASANOV R. «PSALM NO. 67» BY LESIA DYCHKO IN THE CONTEXT OF SACRED CHORAL WORK

OF THE COMPOSER 278

KAPLUN T. FEMALE ARCHETYPAL IMAGES IN EAST SLAVIC MUSICAL CULTURE OF

THE MIDDLE AGES 283

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS**YEFIMOVA A.** HIGHER ART EDUCATION IN UKRAINE : CHANGES, CHALLENGES,

AND FUTURE PROSPECTS (BASED ON AN ANALYTICAL STUDY BY THE KULTPRAVOFORM

PROJECT WITH THE SUPPORT OF THE BRITISH COUNCIL IN UKRAINE, 2024) 288

BOKOTEY M. THE GLASS ART DEPARTMENT OF THE LVIV NATIONAL ACADEMY OF ARTS: HISTORY

OF DEVELOPMENT, PRESENT, AND PROSPECTS (TO THE 60-TH ANNIVERSARY OF ITS FOUNDATION) 293

SOPIGA A. ACTIVITIES OF GUITARISTS – GRADUATES OF THE LVIV NATIONAL MUSIC

ACADEMY NAMED AFTER M. LYSENKO IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF

UKRAINIAN GUITAR ART 299

DZVINKA R., ALIIEVA L. LABORATORY OF MUSICAL ETHNOGRAPHY: A HUB FOR HIGHER

EDUCATION STUDENT RESEARCH 304

SHABUNINA V., TUR O., MASLAK V., VIKTOR S., OLGA C. «NAIVE» PAINTER NYKYFOR

(EPIPHANIUS) DROVNIAK : A VIVID PHENOMENON OF THE UKRAINIAN-POLISH

CULTURAL HERITAGE 309

BURLACHENKO B., FABRYKA-PROTSKA O. UKRAINIAN INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC

WITH THE GUITAR IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES 317

SLYUSARENKO T. CREATIVE PORTRAIT OF LARISA PANOVA : A CULTURAL

ASPECT (DEDICATED TO THE 60TH ANNIVERSARY OF THE BIRTHDAY) 324

NIMYLOVYCH O. SONG UNIVERSE OF IRYNA KLISH 331**STOKOLIAS M.** DEVELOPMENT OF MODERN POP VOCAL METHODS IN THE CONTEXT

OF INTERCULTURAL COMMUNICATION 337

DIRECTION «CULTUROLOGY»***Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.******CULTURE AND TRADITIONS*****KHOLODYNSKA S.** MARCEL PROUST «AGAINST SAINT-BEAUVAIS»: CONTRADICTIONS

OF THE BIOGRAPHICAL METHOD 343

BOGDAN V., BANKOVSKYI A., BANKOVSKYI A. CULTURAL ASPECT OF RESEARCH AND

INTERPRETATION OF THE GENRE 349

ROMANIUK I. MODIFIED AND STABLE ELEMENTS OF MALANKA SONGS IN THE CONTEXT

OF THE MALANKA RITE (on the example of expeditionary records of Sydoriv village, Ternopil region) 355

KORNISHEVA T. ANTHROPOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE STUDY OF UKRAINIAN ART

CULTURE AS A PHENOMENON OF WORLD CULTURE 361

SHMAN S. UKRAINIAN ART HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS : WAYS OF ACCUMULATING

AND PRESERVING CULTURAL CAPITAL 367

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS

OF MODERN CULTURAL PROCESS

TORMAKHOVA A., TOVMASH D. TRANSFORMATION OF BUSINESS CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF GLOBALISATION : VALUES, CHALLENGES AND DIGITAL OPPORTUNITIES	375
PROKOPOVYCH L., MORGUN A., ZADOROZHNYI I., BOHIV Y. BUSINESS ETIQUETTE: NATIONAL SPECIFICS OF NON-VERBAL COMMUNICATIVE BEHAVIOR IN A MULTICULTURAL SPACE	381
KALABURA T. DIGITAL FOOD CULTURE: CULTUROLOGICAL ANALYSIS EXPERIENCE	386
OKHRIMOVYCH V. CULTURE IN THE AGE OF INTERNET TECHNOLOGIES: COMMUNICATIVE SPECIFICITY OF INNOVATIONS	393
MOSIAKINA T. THE DEMOCRATIC POTENTIAL OF ICON THEORY	399
BARNYAK A., KOROBKO M. PRESENTATION OF WINE CONSUMPTION CULTURE IN WESTERN EUROPEAN CINEMA	405

Part III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

DOBROYER N. MOBILE APPLICATIONS AS A TOOL FOR CULTURAL EDUCATION AND PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY ABROAD	410
KORZHOV O. THE INCULTURATION AND ADAPTATION OF UKRAINIANS IN EUROPE AFTER THE FULL-SCALE RUSSIAN INVASION : MAIN TRENDS AND CHALLENGES	418
DOVHANYK O. CULTURAL AND MYTHOLOGICAL INTERPRETATION OF E. PRIGOZHIN'S MARCH BY UKRAINIAN MEDIA	424
AVDEIEV O. TRANSFORMATION OF UKRAINIAN HUMOROUS NARRATIVES DURING THE WAR (2022–2024)	433
PAVLOV M. THE IMPACT OF MUSIC PRODUCTION ON THE DEVELOPMENT OF THE FILM INDUSTRY IN THE 1920–1930 s	438
SHEVCHENKO N. A. REMAKE IN THE DIGITAL AGE. TRANSFORMATION OF PERSON AND PERSONALITY	445
DOVGANYCH R. SELF-PUBLISHING AS A FORM OF CREATIVE EXPRESSION AND INDEPENDENT PUBLICATION IN UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN THE 2010-2020 S	451
CHEKH N. RECEPTION OF THE SATYR PLAY (DRAMA) IN THE ARTISTIC CREATIVITY OF BORIS MIKHAILOV	456
TYMOSHENKO A. VISUALIZATION OF THE HERO IMAGE IN MODERN UKRAINIAN CULTURE: THE STATE OF SCIENTIFIC DEVELOPMENT OF THE PROBLEM	466
BALATSKO S., SVERDLIUK D. THE IMPACT OF RUSSIAN-LANGUAGE CONTENT ON THE CULTURAL ORIENTATIONS OF UKRAINIAN YOUTH	471
OZOROVYCH V., FABRYKA-PROTSKA O. ETHNO-FESTIVAL MOVEMENT OF PRYKARPATTIA IN THE CONTEXT OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY	477
RESHETNYK H. PERFORMATIVE SPACE, HETEROSEXUALITY AND EMOTIONAL ECONOMY IN THE REALITY SHOWS «THE BACHELOR» AND «THE BACHELORETTE»	486

DIRECTLY «DESIGN»

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

KYSIL S. DEFINITION OF THE CONCEPT OF MODERN INTERIOR DESIGN	493

YAROVYI V., BIELIAVSKA O. THE ROLE OF TYPE IN CREATING EFFECTIVE DESIGN :

FONT SELECTION AND ITS IMPACT ON READABILITY 496

LANCHAK Y. THE TYPOGRAPHY OF THE MODERN POSTER IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF THE SEMIOTIC DISCOURSE OF THE GRAPHIC DESIGN OF THE UKRAINIAN THEATER 504**YERMUKANOVA A. CONCEPTUAL SEARCHES OF YEVHEN LYSYK IN THE CONTEXT OF ESTABLISHMENT OF NONCONFORMISM IN STAGE SPACE DESIGN** 509**DYADYUKH-BOHATKO N. ADVERTISING SIGNS IN THE PROCESSES OF CREATING URBAN SPACE.** 513**KHODOSOV V. RETROSPECTION OF THE DEVELOPMENT OF KINETIC TYPOGRAPHY AND ITS APPLICATION IN DESIGN** 522**SOLOVIY I. RETHINKING UKRAINIAN ETHNO-CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE FASHION** 527**WANG SHUANGHU, KROTOVA T. STRATEGIES FOR ADVANCING INTERACTIVE DESIGN IN MUSEUM EXHIBITS** 534**DYKHNYCH L COMMUNICATION POTENTIAL OF FASHION IN THE CREATIVITY OF MARIE GRACE CURIE** 542***DIRECTION «MUSEOLOGY. HISTORICAL STUDIES»******Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES*****PAPP V., BOSHOTA N., PAULYK A., PALYNCHAK-KUTUZOVA V. MODERN TECHNOLOGIES OF DIGITALIZATION OF MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE** 552**ZADOROZHNYI I., MALETS O., MORGUN A. OLIYNYK V. HANDWRITTEN HEIRMOLOGIONS – AN IMPORTANT SOURCES FOR RESEARCHING THE SPIRITUAL-SONG CULTURE OF TRANSCARPATHIA IN THE XVIII – XIX CENTURIES** 559**PAULYK A., SHTERR D., BOSHOTA N., CHORII M. THE ROLE OF MODERN TECHNOLOGIES IN MUSEUM ANAGEMENT** 564**SHTERR D., SHYTIKOVA T. PALYNCHAK-KUTUZOVA V. ROHLIEV Y. MUSEUMS AS PLATFORMS FOR RESEARCH : NEW APPROACHES TO EXHIBITION AND INTERPRETATION** 568**PALYNCHAK-KUTUZOVA V., OLIYNYK V., SHTERR D., MORGUN A. UNDERSTANDING AND WORKING KNOWLEDGE OF STUDENTS IN THE DIRECTION 027 «MUSEOLOGY. MONUMENT STUDIES» ON THE BASIS OF THE MUKACHEVO STATE UNIVERSITY** 577**OLIYNYK V., SHTERR D., ZHEREBAK O. MODERN FORMS OF PRESERVATION AND POPULARIZATION OF FOLK CULTURE BY MEANS OF TRANSCARPATHIAN MUSEUM OF APPLIED ARTS OF MUKACHEVO STATE UNIVERSITY IN THE SYSTEM OF THE MONUMENT PROTECTION NETWORK OF UKRAINE** 583***DIRECTION «MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES»******Part I. MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN THE STRUCTURE OF CULTURE*****MAKSYMOWSKA N. MANAGING SOCIOCULTURAL TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY SOCIAL WORK** 587**UVAROVA T. CULTURE AND MANAGEMENT IN THE NATIONAL EDUCATIONAL SPACE : STATUS, CHALLENGES, PROSPECTS** 593

LUCHINSKA L., VITKALOV S. THE POTENTIAL OF HUTSUL AND ITS FORMS OF ITS PRESENTATION IN MODERN CONDITIONS	604
DIACHENKO R., KONONENKO L. EVENT TOURISM :ADVANTAGES AND PROSPECTS OF THE PROMOTION	610
ANDRUSHKO I., VYTKALOV V. EXPERIENCE OF DECENTRALIZATION REFORM IN TERNOPIL REGION	616
KOLODYUK V. ANALYSIS OF MODERN CONDITIONS OF THE ARTIST'S ACTIVITY IN UKRAINE : THEORETICAL, METHODOLOGICAL AND ASPECT	623
BALATSKO S. PARACATEGORIES OF NONCLASSICAL AESTHETICS IN AUTHORIAL CINEMA : A PRACTICAL ASPECT	629
DIACHUK V. EPISTEMOLOGICAL STATUS OF CONCEPT MORAL AUTHORITY AS TO THE IMAGINARY CATEGORY IN MODERN CULTURAL STUDIES	636

Наукове видання
Scientific edition



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

Напрямок : Мистецтвознавство

Branch : Art Criticism

Напрямок : Культурологія

Branch : Culturology

Напрямок : Дизайн

Branch : Design

Напрямок : Менеджмент соціокультурної діяльності

Branch : MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Випуск 49

Issue 49

Редактор :

В. Г. Виткалов

Editor :

V. Vytkaľov

Комп'ютерна верстка:

С. В. Виткалов, Л. М. Федорук

Computer make-up:

S. Vytkaľov, L. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/>**

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-98 – відповідальний секретар

Електронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net

Формат 60х84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 285/2. Ум. друк. арк. 79,38. Наклад 100.

Видавничі роботи:

**ФОП Брегін А.Р свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.**

***Адреса редакції:* 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства**