

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

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

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

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ

АКАДЕМІЇ

КЕРІВНИХ

КАДРІВ

КУЛЬТУРИ

І МИСТЕЦТВ

NATIONAL

ACADEMY OF

MANAGERIAL

STAFF OF

CULTURE

AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3'2024

Київ – 2024

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2024. № 3. 302 с.

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

Редакційна колегія

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

Статті, подані до редакції журналу, рецензують члени редакційної колегії

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 1 від 28.08.2024)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 316.7

DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313259

Цитування:

Копієвська О. Р. Еволюція поняття «травматичний досвід»: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 3–13.

Kopievska O. (2024). Evolution of the Concept of Traumatic Experience: Cultural Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 3–13 [in Ukrainian].

Копієвська Ольга Рафаїлівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри артменеджменту та
івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4537-4888>
okopievska@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД»: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті – здійснити культурологічну рефлексію для з'ясування особливості еволюції поняття «травматичний досвід», окреслити специфіку його концептуально-сміслового розгортання у європейському соціокультурному просторі. **Методологія дослідження** включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дали змогу визначити й науково обґрунтувати існуючі теорії, концептуальні підходи до розуміння змісту понять «травма», «травматичний досвід», «травми модернізації», «травми соціальних змін». Застосування аксіологічного підходу дало можливість виявити в розглянутих теоріях міждисциплінарних характер, виявити персоналізовані наукові позиції, їх культурологічний контекст. Використання аналітичного методу дозволило виявити концептуальні засади подальших наукових перспектив осмислення проблематизації травматичного досвіду, а саме з'ясування ролі та значення культурних / креативних практик в опрацюванні травматичного досвіду на основі дослідження еволюції цього поняття в межах становлення trauma studies як самостійного напрямку наукового знання та здійснити спробу розробити алгоритми їх практичної реалізації в дискурсі прикладної культурології. **Наукова новизна** полягає в здійсненні культурологічного аналізу персоналізованих наукових позицій щодо еволюції поняття «травматичний досвід» з огляду на специфіку його концептуально-сміслового розгортання у європейському соціокультурному просторі. **Висновки.** Концептуально-сміслові розгортання поняття травматичний досвід відбувається на тлі динамічної зміни європейського загального соціокультурного контексту, спричиненого початком і перебігом Першої світової війни. Вже під час ведення війни та по її завершенні на основі набутого емпіричного досвіду лікування численних травм і психічних розладів розпочинається наукове осмислення їх природи, специфіки проявів травматичного досвіду, військові лікарі, психіатри й психологи стали розробляти рекомендації щодо його переживання, подолання, пропрацювання / опрацювання. Еволюція поняття «травматичний досвід» у дискурсі класичного психоаналізу відбувалася в єдності епістемологічної і герменевтичної теорії досвіду, відіграючи провідну роль в експлікації травми і травматичного досвіду у сферу зацікавлень різних соціально-гуманітарних наук від мистецтвознавства і культурології до соціології і політології. Розширивши предметне поле вивчення травми і травматичного досвіду, З. Фрейд закладає підґрунтя і методологічного принципу, який отримує назву міждисциплінарного і стає одним із базових для подальшого дослідження травми й травматичного досвіду на широкому тлі цілісної картини буття людини в соціумі та світі культури.

Ключові слова: травма, травми соціальних змін, травматичний досвід, травми модернізації, терапевтична практика.

Kopievska Olha, Doctor of Cultural Studies, Professor, Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

Evolution of the Concept of Traumatic Experience: Cultural Aspect

The purpose of the article is to conduct a cultural reflection to clarify the peculiarities of the evolution of the concept of traumatic experience, to outline the specifics of its conceptual and semantic deployment in the European socio-cultural space. **The research methodology** includes general scientific principles of systematisation and generalisation of the problem under study, which allowed to identify and scientifically substantiate existing theories, conceptual approaches to understanding the content of the concepts of 'trauma', 'traumatic experience', 'trauma of modernisation', 'trauma of social change'. The purpose and objectives of the article led to the use of an axiological approach, which allowed identifying the interdisciplinary nature of the theories under consideration, revealing personalised scientific positions and their cultural context. The use of the analytical method allowed us to identify

conceptual foundations for further scientific perspectives on the problematisation of traumatic experience, namely, to clarify the role and significance of cultural/creative practices in processing traumatic experience by studying the evolution of this concept within the framework of the formation of trauma studies as an independent field of scientific knowledge and to make an attempt to develop algorithms for their practical implementation in the discourse of applied cultural studies. **The scientific novelty** lies in the cultural analysis of personalised scientific positions on the evolution of the concept of 'traumatic experience', in view of the specifics of its conceptual and semantic deployment in the European socio-cultural space. **Conclusions.** The conceptual and semantic development of the concept of traumatic experience unfolds against the dynamic change in the European general socio-cultural context caused by the outbreak and course of the First World War. Already during the war and after its end, on the basis of the empirical experience gained in the treatment of numerous traumas and mental disorders, scientific understanding of their nature, the specifics of traumatic experience manifestations began, and practicing military doctors, psychiatrists and psychologists developed recommendations for its experience, overcoming, and processing/working through. The evolution of the concept of traumatic experience in the discourse of classical psychoanalysis developed in the unity of epistemological and hermeneutical theory of experience, playing a leading role in explicating trauma and traumatic experience in the sphere of interest of various social sciences and humanities, from art history and cultural studies to sociology and political science. By expanding the subject field of studying trauma and traumatic experience, Freud laid the foundation for a methodological principle that is called interdisciplinary and becomes one of the basic ones for further studying trauma and traumatic experience against the broad background of a holistic picture of human existence in society and the world of culture.

Keywords: trauma, trauma of social change, traumatic experience, trauma of modernisation, therapeutic practice.

Актуальність теми дослідження. Героїчна боротьба українського народу за свою незалежність, за своє невід'ємне право належати до європейської цивілізації супроводжується жорстокістю воєнних дій, стражданням мирного населення від постійних ракетних ударів, інформаційно-психологічними атаками ворога в медійному та інтернет-просторі, що спрямовані на створення атмосфери страху й паніки, руйнування індивідуальної і суспільної свідомості.

Війна як досвід смерті, болю, насильства, відчаю і водночас надії не просто актуалізувала дослідження травми й травматичного досвіду, якого набувають мільйони українців, а перемістила їх у центр вітчизняного наукового дискурсу. Що цілком закономірно, оскільки травма й травматичний досвід являють собою «складний вузол, який зв'язує воєдино декілька ниток знання» [32]. Саме тому ці феномени стають предметом зацікавлень філософів і психологів, філологів та мистецтвознавців, культурологів, істориків і соціологів, які здійснюють пошук нестандартних підходів до розуміння їх природи та шляхів подолання травматичного досвіду.

Аналіз досліджень і публікацій. У зарубіжній та вітчизняній історіографії наявний значний масив наукової літератури, у якій розлого представлена проблематика, пов'язана з травматичним дискурсом. Розгляд найважливіших праць зарубіжних науковців та оприятлених у них ідей стосовно травми та дотичного до неї травматичного досвіду здійснює українська дослідниця Я. Кононова. Вона простежує «основні рубежі

інтелектуальної історії травми», аналізує історичний та культурний контекст дебатів навколо змісту термінів, розкриває позиції основних учасників, описує головні тези панівної, на її думку, деконструктивістської парадигми осмислення травми.

Я. Кононова виокремлює три «фокуси інтересу», у межах яких працюють зарубіжні науковці, – це теоретики літератури та культурні критики, які розробляють концепцію культурної травми (К. Карут, Ш. Фелман, Д. Хартман та ін.). У контексті нашого дослідження важливо те, що ці останні актуалізували проблеми естетизації травматичного досвіду. Другий фокус – компаративні дослідження травми, критика ключових тез теоретиків культурної травми, виявлення позитивних можливостей артикуляції травматичного досвіду. Нові концептуальні виміри травматичного дискурсу й третій фокус досліджень Я. Кононова пов'язує з «пост-гуманітарним» або «матеріалістичним поворотом», а його репрезентанти – Є. Доманська, Я. Мальчинські, М. Смиковські, Т. Коул, Р. Сендик, Т. Мойніхан, Р. Негарестані, Р. Маккей). Так, з одного боку, ці вчені починають використовувати методи та підходи постантропоцентричної парадигми, а з іншого – відбувається розширення міждисциплінарного поля із включенням до нього необхідних положень юридичних наук, криміналістики тощо – тим самим формуються нові галузі дослідження [13; 14].

У роботі «Філософія травми» Ханна Мериторія (Hanna Meretoja) стверджує, що на сучасному етапі дослідження травми і травматичного досвіду відбуваються в межах

емпіризму, герменевтики, включаючи «травматичну герменевтику» К. Девіса, і постструктуралізму. В останніх травматичний досвід розглянуто як розрив, «порушення ментального досвіду часу, себе та світу» [34].

К. Стокс з'ясовує вплив на травматичний досвід пошкодження емоційного та інтелектуального світу особистості, що особливо важливо з огляду на масштабність емоційного насильства [38]. Т. Мортон, англійський філософ, розглядаючи концепт травми і травматичного досвіду, акцентує на дестабілізації «картини світу», на руйнації світосприйняття травмованої людини, внаслідок чого вона відчуває постійне «занепокоєння» [35]. Р. Лакхерст, британський культуролог і літературознавець, стверджує, що подолання травматичного досвіду можливо не стільки через меланхолію та/або жалобу / скорботу, як це у З. Фрейда, скільки шляхом повернення до його тілесного виміру [33]. Б. ван дер Колк доводить, що травматичний досвід закарбовується в тілі, яке стає екраном для репрезентації неконтрольованих, ірраціональних імагінативних смислів, що не піддаються мовному структуруванню, змушуючи людину щоразу наново проживати біль. Вчений пропонує апробовані на практиці «стежки до видужання» [12, 76].

Відомий теоретик і практик доктор П. Конті в роботі «Травма. Невидима епідемія», порівнюючи травми (фізичні чи психічні) з тяжкою хворобою, доводить, що кожен з нас носить у собі ту чи іншу травму, хоча ми не підозрюємо ні про неї, ні про те, що саме в травмі першопричина наших психологічних проблем і навіть серйозних хвороб. Вчений дає рекомендації стосовно того, як пом'якшити наслідки травматичного досвіду й упередити ретравматизацію. П. Конті підкреслює, що травма спотворює наші емоції, які негативно впливають на прийняття рішень [39, 192].

Вітчизняне міждисциплінарне поле травматичних досліджень починає формуватися з осмислення травми й травматичного досвіду Голодомору, а сьогодні представляє розгалужений та гетерогенний у тематичному плані інтелектуальний простір, на якому представлені різні напрями, теоретичні підходи, методологічний інструментарій і концептуальні принципи, необхідні для осягнення і розуміння цих складних феноменів.

Травматичну спадщину Голодомору, специфіку його травматичного досвіду, досвіду жертв і свідків, особливості процесу

передавання травматичної пам'яті, його психологічні та культурні наслідки досліджують вітчизняні науковці В. Огієнко, О. Стасюк, Г. Касьянов, О. Кісь, І. Рева, В. Климчук та В. Горбунова, Б. Безо і С. Маггі, Т. Воропаєва.

Вітчизняна історикinja Л. Нагорна вбачає місію історичної науки в тому, щоб запропонувати культурну практику детравматизації катастрофічного досвіду українського народу. Вчена вважає, що розробка подібної практики – це завдання історичної культурології, становлення якої відбулося в результаті концептуального оформлення культурології як системного знання про культуру [19].

В аспекті аналізу специфіки історичної травми І. Усатенко акцентує на тому, що відкритими залишаються питання стосовно взаємозв'язку травматичного досвіду та історичної травми, з'ясування умов за яких цей досвід перетворюється на суспільно значущу травму (колективну, культурну та ін.) [23]. Український науковець Е. Щербенко в низці статей досліджує травми модернізації (Чорнобиль, Голодомор, «ленінопад») та особливості їх опрацювання у вітчизняному науковому дискурсі [26]. П. Горностаї у монографії та низці статей під кутом зору колективних травм аналізує засоби долання травматичному досвіду та зцілення від його наслідків. Особливу увагу вчений приділяє як історичному досвіду, так і сучасним колективним травмам України (зокрема травмі російсько-української війни), їх перебігу, взаємозв'язку та перспективам подолання [9]. Трансгенераційна концепція передачі травматичного досвіду та художньої рецепції трагічних сторінок української історії ХХ ст. представлена в статті М. Бугері.

К. Волков пропонує авторський варіант методологічної рефлексії історичної експлікації травматичного досвіду людини та визначає тенденції його інтерпретації [7].

Предметом дослідження харківських науковців М. Жигайло та М. Александрової є специфіка репрезентації вітчизняними митцями у форм вуличного мистецтва травматичного досвіду, отриманого українцями під час російської агресії впродовж 2014–2024 років [10].

У статтях та дисертації В. Василенко порушує проблему теоретичної (ре)концептуалізації травми в сучасних літературознавчих, соціокультурних дослідженнях, зосереджує увагу на питанні вивчення рецепцій і наслідків психологічної і

культурної травми, підкреслює важливість оприявлення індивідуального та колективного травматичних досвідів. Особливу увагу у своїх наукових доробках він звертає на працю «Скорбота й меланхолія» (1917) З. Фрейда, яку Р. Лейс і суголосний з нею В. Василенко, вважають причиною реконцептуалізації поняття травми. Вчений також проаналізував проблему репрезентації, літературний і культурний контексти травми як однієї з центральних категорій у сучасній літературній антропології [3–6].

На тлі аналізу особливостей та результатів травматизації українців, спричинених російським вторгненням, Н. Фролова актуалізує питання емоційного та психологічного відновлення та розглядає ресурси, що забезпечують психологічну стійкість особистості та способи взаємодії людей із колективними травмами, викликаними каскадними подіями, а також пошук внутрішніх ресурсів та їх використання для подолання травматичного досвіду [25].

На основі щоденникових записів українського письменника, художника, політичного діяча В. Винниченка, де висвітлено початок Першої світової війни, В. Нарівська розглядає специфіку авторського осмислення масового травматичного досвіду перших днів війни, пережитих письменником у Катеринославі (нині Дніпро). Розкриває вплив травми війни як на масову свідомість, що виявився в радикальній зміні моделі людської поведінки, так і на свідомість творчу, екфрастичну, реалізовану у формуванні основ нового художньо-естетичного мислення [20].

Попри увагу культурології до феномену травми, поняття «травматичний досвід» не достатньо представлене у студіях вітчизняних науковців, відсутня операціоналізація цього поняття з урахуванням соціокультурного простору, на якому відбувається його концептуальне розгортання.

Мета статті – здійснити культурологічну рефлексію для з'ясування особливостей еволюції поняття «травматичний досвід», окреслити специфіку його концептуально-смыслового розгортання у європейському соціокультурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Суперечливий і неоднозначний вплив на суспільство, культуру, людину модернізаційних процесів, попри їх прогресивність і невідворотність, зумовив появу явища, що отримало назву «травми соціальних змін», або «травми Модерну», «визначило введення в поле розгляду

проблеми травми модернізації та її опрацювання», як зазначає вітчизняний науковець [28]. Трагічним свідченням неподоланості, неопрацьованості «травми Модерну» є російсько-українська війна.

Травматичність модернізації пов'язана зі зламом класичної парадигми культури і становленням нової неklasичної, що супроводжується розпадом єдиного онтологічного й соціального порядку, руйнуванням усталеної, укоріненої у звичаях і традиціях картини світу, її системи норм і цінностей, появою спрощених, порівняно з високими, елітарними, масових художніх форм, що сприймалося як деградація культури і мистецтва. Крім того, відсутність готових, накопичених у попередньому досвіді алгоритмів вирішення нових проблем призводить до зростання значення архаїзованих елементів життя, поступового розширення сфери впливу «невідрефлексованих рутинізованих практик» (З. Бауман).

Найбільш зримим уособленням «травми Модерну» і «рутинізованих практик» вже на початку XX ст. стала Велика війна. «... у високотехнологічний, науково організований світ модернізму, – відзначає німецький вчений М. Залевські, – проникли найдавніші антропологічні прототипи, навіть не бачені до того часу атавізми» [37, 360].

Перша світова війна засвідчила, що класична європейська раціональність, будучи базовим принципом модерного соціуму, виявилася нездатною теоретично осмислити й передбачити трагічні катастрофи XX ст., що поширилася і на XXI ст. Водночас у цій війні чи не найбільш повно реалізуються принципи все тієї ж класичної цілорациональності, завдяки чому вона перетворюється на максимально раціоналізований механізм з чіткою, ієрархічно організаційною структурою, де солдат відчуває себе гвинтиком гігантської воєнної машини, функціональна діяльність якої спрямована на досягнення конкретного результату, який зводиться до формули – «знищувати ворога». При цьому, як пише Е. Юнгер, герой Великої війни, німецький письменник і філософ, «складна машинерія перетворює вбивство на найвишуканіше мистецтво» [29, 16].

Модернізація, спричинивши кардинальні техніко-технологічні зміни у веденні військових дій, вбудувала механізм насильства в інституціональні структури соціуму, у тло західної цивілізації, легітимізувала феномен структурного насильства, апофеозом якого

стали Перша і Друга світові війни. Сучасна російсько-українська війна є продовженням цього механізму насильства, але вже на новому техніко-технологічному рівні.

Вирізняючись особливою жорстокістю і нелюдністю, цинічною зневагою до правил воєнних дій, ставленням до військовополонених і мирного населення, структурне насильство «зриває з людини всі умовності звір підіймається на поверхню душі, немов таємниче чудовисько» [29, 16]. Саме такого «звіра із безодні» повною мірою демонструє путінська агресія.

Відтак структурне насильство насичене безліччю травм різної етіології, коли людина переживає одночасно не лише фізичні, а й психічні травми. Під час війни особливо масштабним є емоційне насильство, що завдається як військовим, так і цивільним. Будучи стресором високої інтенсивності, емоційне насильство, на відміну від фізичного, як стверджують сучасні вітчизняні і зарубіжні дослідники, має надзвичайно великий психотравматичний потенціал, що не знижується із часом. Це відбувається тому, що «наш раціональний мозок, – пише керівник центру досліджень травми в Массачусетсі, психіатр Б. ван дер Колк, – безсилий перед емоційним, який у таких випадках існує у власній реальності» [12, 76]. Тобто в жертв емоційного насильства інтенсивність травматичного досвіду вища, ніж у тих, хто пережив фізичне насильство, незалежно від давності травм.

Поняття «травматичний досвід» складається з двох понять – травма і досвід. У попередніх статтях ми розглянули еволюцію поняття травми з доби античності, стадію його концептуальної артикуляції, починаючи з другої половини XIX ст. і первинної диференціації та термінологічного становлення в різних наукових дискурсах на початку XX ст. і до утвердження в кінці XX ст. травматичних студій як самостійного міждисциплінарного напрямку наукового знання [15–17].

У контексті мети дослідження постає необхідність здійснити подібну процедуру стосовно поняття досвіду, що також виникає в давнину і супутній людині впродовж її соціального буття та індивідуального життя. Будучи одним із вимірів існування людини, від якого вона не здатна абстрагуватися, якщо не втрачає пам'ять, досвід у різних його модусах є іманентною характеристикою людського життя, а травматичний досвід є одним із таких модусів.

При розгляді еволюції поняття травматичний досвід ми будемо використовувати деякі положення концепції еволюції поняття досвіду, яку розробив український філософ М. Мінаков у докторській дисертації «Досвід і філософія: еволюція поняття досвіду у західній філософії XIX–XX століть» [18]. Науковець, досліджуючи історію поняття «досвід», період з часів античності, включаючи докритичний етап кантівської філософії (70-ті роки XVIII ст.), означає як передісторію цього поняття. Він доводить, що власне теорія досвіду формується в німецькій класичній філософії, у якій виділяє епістемологічний і герменевтичний підходи його концептуалізації. На думку вітчизняного філософа, «усвідомлення зв'язку проблеми досвіду, з одного боку, та інтерпретації – з іншого, стало важливим кроком для історії поняття досвіду, ... відкривши чималі можливості для аналізу досвіду поза пізнавальною проблематикою» [18, 107].

Епістемологічний підхід, пов'язаний із Кантом, і ґрунтуються на тому, що досвід є джерелом і межами пізнання і тим самим зумовлює його мислення в межах теоретико-пізнавальної проблематики. Що стосується і травматичного досвіду. У герменевтичному підході, який започаткував Гегель, підкреслено, що досвід встановлює «максиму, за якої слід утримуватись від позитивних виразів щодо досвіду відповідно до завдань окремих наук і шанування того, як поняття «досвіду» саме себе розкриває і усвідомлює себе в своєму русі, русі усвідомлення і відбування, що» зрештою і є історією цього поняття» [18, 108]. Ця теза німецького філософа свідчить про амбівалентність досвіду і важлива в контексті розгляду травматичного досвіду.

Попри різноспрямованість, епістемологічний і герменевтичний підходи доповнювали один одного у формуванні історії поняття досвіду, встановили не тільки межі, але й вектор змістової еволюції поняття досвіду, за яких «досвід продовжує аналізувати себе в процесі власного розвитку» [18, 110]. М. Мінаков робить висновок стосовно досвіду як універсального поняття, що актуально і при осмисленні травматичного досвіду в аспекті цілісності онтологічної та епістемологічної проблематики, примату практичного начала, вагомості прагматичного виміру, підвищеної уваги до комунікативної дії [18, 11].

Аналітика травматичного досвіду, як й актуалізація дослідження феномену травми в «межах темпорального режиму модерну» [30], бере початок з опису та лікування медиками-практиками, зокрема неврологами та психіатрами, серед яких П. Жане і З. Фрейд, військових неврозів і різних психічних розладів (психічні аномалії, масова істерія і психопатія тощо), які отримали насамперед учасники бойових дій під час Першої світової війни, та осмислення їх наслідків вже по завершенні останньої. Цей новий травматичний досвід потребував як нових підходів дослідження, так і розроблення відповідних психотерапевтичних практик, стратегій його опрацювання.

Відомо, що З. Фрейд був вражений масовою маніакальною жорстокістю учасників Великої війни по обидва боки фронту, шокований запереченням норм міжнародного права й моральних принципів, загальною дегуманізацією, що вважалося зовсім недавно несумісним з культурним рівнем європейців. Під впливом цієї кривавої і спустошливої війни він докорінно змінює свої погляди й оптику дослідження, звертаючись до глибокого осмислення зростання агресії, проблеми смерті та її ролі в житті людини й соціуму.

Варто зауважити, що використання нової зброї змінило й саму суть смерті, яка набула анонімного характеру, загрожуючи будь-якої миті поза межами безпосереднього ведення бою.

Вже 16 лютого 1915 року Фрейд виступив у Відні з доповіддю «Ми і смерть» і на початку того ж року опублікував у психоаналітичній збірці «Імаго», що виходила у Відні з 1912 року, статтю «Роздуми про війну та смерть», де висловив низку ідей, серед яких визнання існування в людини агресивного, деструктивного потягу поряд із сексуальними імпульсами. Але ці ідеї, оприявлені в роботах 20–30-х років минулого століття, набули подальшого розвитку в пізній період діяльності засновника психоаналізу. Хоч саме війна сформувала третю топіку фрейдівського вчення – протиставлення інстинкту життя потягу до смерті, але вони поставали як рівнозначні та рівноправні. Травми й травматичний досвід також розглядали в межах дихотомії «ерос-танатос».

Про амбівалентну природу травматичного досвіду в З. Фрейда ідеться в роботі «Скорбота і меланхолія» (1917) у тому аспекті, коли цей досвід не усвідомлюється і витісняється в несвідоме. Вчений осмислює конститутивну

амбівалентність як таку, що входить до складу витісненого, травматичного переживання. Меланхолію та скорботу як реакції на травму втрати, що переживає людина, відрізняючись за характером, Фрейд розглядав як форми пропрацювання / опрацювання травматичного досвіду [31].

Психоаналіз, основною метою якого З. Фрейд вбачав дослідження позасвідомої сфери, яка не залежала від об'єктивної дійсності, на ранніх етапах передусім представляв терапевтичну практику, спрямовану на виявлення та опрацювання травматичних переживань людини, і був по суті своїй пов'язаний з культурою. Оскільки внутрішній досвід людини, зокрема й травматичний, являє собою складну та амбівалентну гру свідомості, підсвідомості й надсвідомості, утворюючи при цьому «матерію» культури.

Накопичення емпіричного матеріалу щодо розуміння травми й травматичного досвіду, апробація і верифікація гіпотез експериментальним шляхом, формування базових принципів і настанов, їх теоретичне осмислення та концептуальна артикуляція здійснюються в психоаналізі в межах позитивістської моделі науки, а відтак у межах й епістемологічної теорії досвіду. Фрейд, сформувавшись як вчений у дискурсі науки XIX ст., вважав, що внесок психоаналізу до цієї моделі науки «якраз і полягає в поширенні досліджень на царину психіки» [24, 9].

У 1912 році Фрейд разом з Е. Махом, А. Ейнштейном, Д. Гілбертом підписав листа, у якому обґрунтовував необхідність створення наукового світогляду, що базувався б виключно на фактах.

Як представник критично-раціонального, рефлексивного мислення З. Фрейд у пошуках логіко-раціональні пояснення психічних явищ, використовуючи експеримент як установку класичної парадигми науки, довів наявність величезного масиву несвідомого, що здійснював вплив на буття та свідомість людини. Однак, переглянувши роль розуму в житті людини, він ніколи не заперечував його життєствердної сили і тому в основі прагнення психоаналізу щодо з'ясування значення несвідомого знаходилася інтенція підпорядкування цього останнього рацію як базовому антропологічному началу. Але вчений розумів всю складність такого завдання.

У З. Фрейда представлена й герменевтична теорія травматичного досвіду, хоча сам він прагнув відмежувати принципи

психоаналізу (психоаналітичну інтерпретацію) від герменевтичної традиції. Однак французький філософ П. Рікер, один із провідних представників герменевтики, називає психоаналіз «фрейдівською герменевтикою» сучасної культури. Вчений зазначає, що психоаналіз вписується в сучасну культуру як її герменевтика, і саме завдяки психоаналізу інтерпретація стає моментом культури, інтерпретуючи світ та змінюючи його [36]. Німецький філософ Ю. Хабермас назвав психоаналіз «глибинною герменевтикою», а німецький психоаналітик А. Лоренцер розробляв власну «психоаналітичну герменевтику», ґрунтуючись на базових положеннях психоаналізу.

На початку ХХ ст. неокантіанці здійснюють поділ наук на науки про природу і науки про дух (культуру). На перший погляд здається, що в психоаналізі закладається підґрунтя для експлікації травматичного досвіду в предметне поле «наук про дух і культуру», сегментом якого стає культурологія. Сам термін вперше використовує лауреат Нобелівської премії з хімії (1909) В. Освальд, і він же починає, ґрунтуючись на понятті «енергія», здійснювати спробу її концептуальної артикуляції. Але подібний поділ наук виявився неприйнятним для З. Фрейда як на предметному, так і методологічному рівні. Оскільки не дозволяв об'єднати, з огляду на складність психічної сфери людини, біологічну (інстинкти, потреби), соціокультурну («Інші», норми, цінності) та власне ментальну (самосвідомість, рефлексія) реальності. Але О. Оніщенко, аналізуючи З. Фрейда, на лист А. Ейнштейнові, що відомий під назвою «Чи неминуча війна?», відзначає, що «міркування психоаналітика розгортаються в напрямі, що ми його умовно визначили як культурологічний. Він цілком логічно приходить на зміну психологічному / психоаналітичному етапу розмислів З. Фрейда» [22].

Однак поступово психоаналіз трансформується зі спеціального лікувального методу й терапевтичної практики подолання травми, у нашому випадку травматичного досвіду, у світоглядну систему, змінивши ціннісно-смісловий універсум європейської культури, її моральні засади, вплинувши на суспільну свідомість, спосіб мислення європейців. І вже в такій своїй іпостасі долучається згодом до широкого контексту соціально-гуманітарного знання, зокрема й

культурологічного, де в різних наукових дискурсах описано й досліджено буття людини, суспільства та культури.

Травматичний досвід має негативну конотацію, створюючи чимало загроз для існування людини, пов'язану з тим, що іманентна негативність поняття травми як рани, починаючи з античності, асоціюється з болем і стражданнями, веде це поняття до самообмеження і подальшої детермінації себе.

Р. Лакхерст, спираючись на посткантіанський аналіз піднесеного Ж.-Ф. Ліотара, аналізує апоретичну природу травматичного досвіду. І на цій підставі стверджує, що подолання травматичного досвіду ефективно не стільки через меланхолію та/або жалобу / скорботу, скільки шляхом повернення до його тілесного виміру. Вчений підкреслює, що немає нічого більш унікального, ніж відчуття власного тіла; його винятковість протистоїть будь-якому виду міметичної репрезентації. А завдяки тому, що травматичний досвід виявляється повторно пережитий на тілесному рівні, відбувається його опрацювання, подолання [33].

Травматичний досвід амбівалентний і в розумінні його трагічності, оскільки трагедія – первопричина, корінь людського досвіду й подібно до травми завдає страждання, але водночас може бути важливим і конструктивним, уподібнившись катарсису. У медичній термінології для позитивного означення травматичного досвіду є поняття «посттравматичне зростання», яке, попри всю важливість, залишається практично поза межами нашого дослідження.

Визначення травматичного досвіду пов'язане і з підходами до розуміння травми як події і як процесу, що змінюють людське «я». Означення травми як події міститься у вісімнадцятій лекції «Вступу до психоаналізу» З. Фрейда, циклу лекцій, які він прочитав вже під час війни «протягом двох зимових семестрів 1915–1916 та 1916–1917 років перед мішаною аудиторією з лікарів та нефаківців, що склалися з представників обох статей» [24, 9]. Травматичною Фрейд називає подію, «яка протягом короткого часу спрямувала в психічне життя таку силу подразливих стимулів, що засвоїти або переробити їх нормальними способами вже не вдається, тож наслідком стає тривале порушення функціонування психічної енергії» [24, 229].

Розуміння травми як динамічного процесу, а не результату, що характерно для травми як події, означає, що й травматичний досвід набуває динамічного, процесуального

характеру і має бути концептуалізований у термінах динамічності, розвитку в часі. Останній передбачає, що кожна нова подія (навіть із часовими розривами) може стати осередком накопичення травматичного досвіду та зростання його впливу. У такому випадку мається на увазі, що травматичний досвід накопичується протягом кількох років, що стосується тривалої війни, яка спричиняє численні соціальні розриви, руйнує звичний спосіб життя. Або у випадку трансгенераційної травми, травматичний досвід якої також накопичується впродовж десятиліть. Хоч вважають, що в цьому разі швидше йдеться про «травматизацію» як поступове поширення травматичних симптомів на співтовариство [2].

Тож травматичний досвід – це складне багатозначне, полівалентне, динамічне, гетерогенне та гібридне поняття з розмитими смисловими контурами, різноманітністю підходів і класифікацій, які значною мірою залежні від розуміння травми, що зумовлює його дискусійний характер і термінологічну невизначеність.

Невдовзі по завершенні Великої війни розпочинається згортання травматичного дискурсу, період активного дослідження змінюється «періодом забуття» [8, 17]. Це завадило подальшому осмисленню травматичного досвіду в епістемологічно-герменевтичних межах і тим самим окреслити його соціокультурну визначеність, розкрити повноту і, що особливо важливо було б напередодні вже Другої світової війни, розробити ефективні практики опрацювання.

Поступове відновлення дослідження травми й травматичного досвіду відбувається після того, як німецький філософ і соціолог Т. Адорно в доповіді перед Координаційною радою з питань християнсько-єврейської співпраці (листопад 1959 р.) висунув і сформулював поняття «опрацювання» / «пропрацювання» минулого (*Aufarbeitung der Vergangenheit*), мотивом якого стало недавнє минуле Німеччини, пов'язане з націонал-соціалізмом та Голокостом. Філософ закликав співвітчизників саме до такого усвідомленого припрацювання «травми Голокосту» [1].

Висновки. Концептуально-сміслові розгортання поняття травматичний досвід відбувається на тлі динамічної зміни європейського загального соціокультурного контексту, спричиненого початком і перебігом Першої світової війни. Вже під час ведення війни та по її завершенні на основі набутого емпіричного досвіду лікування численних

травм і психічних розладів розпочинається наукове осмислення їх природи, специфіки проявів травматичного досвіду, військові лікарі, психіатри та психологи розробляють рекомендації щодо його переживання, подолання, пропрацювання / опрацювання.

Еволюція поняття «травматичний досвід» у дискурсі класичного психоаналізу відбувалася в єдності епістемологічної і герменевтичної теорії досвіду, відіграючи провідну роль в експлікації травми й травматичного досвіду у сферу зацікавлень різних соціально-гуманітарних наук від мистецтвознавства і культурології до соціології та політології. Серед цих інтересів – природа травматичного досвіду, специфіка його змістової наповненості, аналіз таких характерних особливостей, як амбівалентність, гетерогенність, гібридність та багатозначність.

Розширивши предметне поле вивчення травми й травматичного досвіду поза межі сфери медицини (неврології та психіатрії), З. Фрейд, закладає підґрунтя і методологічного принципу, який отримує назву міждисциплінарного і стає одним із базових для подальшого дослідження цих феноменів. Формується також можливість аналізу травми й травматичного досвіду на широкому тлі цілісної картини буття людини в соціумі та світі культури.

Перспективи дослідження вбачаємо в з'ясуванні ролі і значення культурних / креативних практик в опрацюванні травматичного досвіду на основі дослідження еволюції цього поняття в межах становлення *trauma studies* як самостійного напрямку наукового знання, здійсненні спроби розробити алгоритми їх практичної реалізації в дискурсі прикладної культурології.

Стаття підготовлена в межах реалізації проєкту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (*Academic Response to Hybrid Threat, WARN*) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-CBHE-JP, що фінансується за підтримки Європейської Комісії.

Література

1. Адорно Т. Що означає «Опрацювання минулого» / пер. із нім. В. Брижніка. *Філософія освіти. Philosophy of Education*. 2018. № 1 (22). С. 6–24.
2. Бугеря М. Травматичний досвід поколінь: філософсько-естетичний дискурс. *Гуманітарний вісник: зб. наук. праць / М-во освіти і науки України, Черкас. держ. технол. ун-т. Черкаси: ЧДТУ, 2021. Ч. 34. 77 с.*

3. Василенко В. С. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*. 2018. № 11. С. 109–122.
4. Василенко В. С. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2016. 204 с.
5. Василенко В. С. Оприявнюючи незриме, проговорюючи невимовне: категорія травми в об'єктиві сучасних досліджень. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 43–55.
6. Василенко В. Травма як соціокультурна категорія: історія дослідження. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору* : наук. зб. Вінниця : ДонНУ, 2015. Вип. 23. С. 190–202.
7. Волков К. Травматичний досвід: історична експлікація вивчення в психології. *Психологічні перспективи*. 2023. № 4. С. 55–73.
8. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання: наслідки насильства – від знущань у сім'ї до політичного терору / пер. з англ. О. Лизак, О. Наконечна, О. Шлапак. Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. 416 с.
9. Горностай П. Психологія колективних травм : монографія / Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2023. 336 с.
10. Жигайло М. О., Александрова М. В. Експлікація травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві. *Культура України*. 2024. № 83. С. 7–15.
11. Історична культура: концепт, інформаційний ресурс, рефлексивний потенціал / Л. П. Нагорна. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2014. 382 с.
12. Колк ван дер Б. Тіло веде лік. Як лишити психотравми в минулому. Харків : Віват, 2023. 624 с.
13. Кононова Я. Концепт травми у компаративістській перспективі. Ч. 2. *Молодий вчений*. 2022. № 7 (107), липень. С. 44–53.
14. Кононова Я. Концепт травми у компаративістській перспективі. Ч. 1. *Молодий вчений*. 2022. № 2 (102). С. 21–28.
15. Копієвська О. Р. Проблематизація травми у європейському науковому дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: культурно-історичний контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 3–8.
16. Копієвська О. Р. Травма & істерія в європейській культурі fin de siècle. Ч. 1. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 3–9.
17. Копієвська О. Р. Травма & істерія в європейській культурі fin de siècle. Ч. 2. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 3–8.
18. Мінаков М. А. Досвід і філософія: еволюція поняття досвіду у західній філософії ХІХ–ХХ століть : дис. ... док. філос. наук: 09.00.05 Київ, 2007. 409 с.
19. Нагорна Л. П. Історична культура: концепт, інформаційний ресурс, рефлексивний потенціал. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2014. 382 с.
20. Нарівська В. Травматичний досвід Першої світової війни в щоденнику Володимира Винниченка: Катеринославські рефлексії. *Слово і Час*. 2019. № 10. С. 22–36.
21. Огієнко В. Голодомор. Історія неусвідомленої травми. Київ : Віхола, 2024. 608 с.
22. Оніщенко О. Епістолярій З. Фрейда та А. Ейнштейна: пацифістський аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 124–129.
23. Усатенко І. Історична травма: соціально-культурне явище чи новий метанаратив? URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://shron1.chtyvo.org.ua/Usatenko_Ihor/Istorychna_travma_sotsialno-kulturne_iavysche_chy_novyi_metanaratyv7.pdf (дата звернення: липень 2024).
24. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки / пер. П. Тарашук. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2021. 532 с.
25. Фролова Н. В. Феномен колективної травми в контексті сучасного українського досвіду її проживання. *Габітус*. 2023. Вип. 46. С. 199–203.
26. Щербенко Е. В. Смерть реципієнта. Травма модернізації в суспільно-політичному дискурсі перехідної доби. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 186–191.
27. Щербенко Е. В. Травма, дискурс і (не)дорослішання. *Культурологічний альманах*. 2024 Вип. 1. С. 267–272.
28. Щербенко Е. Темпоральна евристика суспільно-політичного дискурсу доби Модерну. Генераційний вимір. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії*. 2024. Вип. 52. С. 306–311.
29. Юнгер Е. Війна як внутрішнє переживання. Київ : Стилет і стилюс, 2022. 136 с.
30. Assmann A. Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes. der Moderne. Hanser, München 2013. 334 s.
31. Freud S. Mourning and Melancholia. URL: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf (дата звернення: липень 2024).
32. Luckhurst R. Beyond Trauma: Torturous Times. *European Journal of English Studies*. 2010. Vol. 14, № 1. P. 11–21.
33. Luckhurst R. The Trauma Question. New York : Routledge, 2008. 256 p.
34. Meretoja H. Philosophies of Trauma. URL: https://www.researchgate.net/publication/341340894_Philosophies_of_Trauma (дата звернення: липень 2024).
35. Morton T. Humankind: Solidarity With Nonhuman People. Brooklyn : Verso Books, 2017.

36. Ricoeur P. The Hermeneutics of Action (Philosophy and Social Criticism series.). SAGE Publications Ltd, 1996. 224 p.
37. Salewski M. Der Erste Weltkrieg. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, 2003. X, 415 s.
38. Stocks C. Trauma Theory and the Singular Self: Rethinking Extreme Experiences in the Light of Cross Cultural Identity. *Textual Practice*. 2007. Vol. 21. P. 71–199.
39. Trauma: The Invisible Epidemic: How Trauma Works and How We Can Heal From It Paul Conti, Lady Gaga (Introduction)/ Ebury Press, 2021. URL: <https://ru.everand.com/book/533609540/Trauma-The-Invisible-Epidemic-How-Trauma-Works-and-How-We-Can-Heal-From-It> (дата звернення: липень 2024).

References

1. Adorno, T. (2018). What does 'Processing the Past' Mean (translation, annotation and notes by V. Bryzhnyk). *Philosophy of Education*, 1 (22), 6–24 [in Ukrainian].
2. Buheria, M. (2021). Traumatic Experience of Generations. *Philosophical and Aesthetic Discourse Humanitarian Herald*, 34. Cherkasy [in Ukrainian].
3. Vasylenko, V. (2018). Collecting the Fragments of Experience. *Theoretical (Re)Conceptualisation of Trauma Word and Time*, 11 [in Ukrainian].
4. Vasylenko, V. S. (2016). Modification of Trauma in Ukrainian Emigration Prose of the Second Half of the XX Century. Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences. Kyiv [in Ukrainian].
5. Vasylenko, V. S. (2017). Revealing the Invisible, Speaking the Unspeakable: The Category of Trauma in the Lens of Modern Research. *Word and Time*, 11, 43–55 [in Ukrainian].
6. Vasylenko, V. (2015). Trauma as a Socio-Cultural Category: History of Research. *Actual Problems of Ukrainian Literature and Folklore*, 190–202 [in Ukrainian].
7. Volkov, K. (2023). Traumatic Experience: Historical Explication of the Study in Psychology. *Psychological Perspectives*, 4, 55–73 [in Ukrainian].
8. German, J. (2022). Psychological Trauma on the Way to Recovery. Lviv [in Ukrainian].
9. Gornostay, P. (2023). Psychology of collective trauma: monograph. Kropyvnytskyi: Imex-LTD, 336. [in Ukrainian].
10. Zhyhailo, M. O., Aleksandrova, M. V. (2024). Explication of Traumatic Experience as a Result of the Russian Armed Aggression against Ukraine in 2014–2024 in the National Street Art. *Culture of Ukraine*, 83, 7–15 [in Ukrainian].
11. Nahorna, L. P. (2014). Historical Culture: Concept, Information Resource, Reflective Potential. Kyiv.
12. Kolk van der B. (2023). The body heals. How to leave psychological trauma in the past. Kharkiv: Vivat, 624 [in Ukrainian].
13. Kononova, Ya. (2022). The concept of trauma in a comparativist perspective. Part 2. *Young scientist*, 7 (107), 44–53 [in Ukrainian].
14. Kononova, Ya. (2022). The concept of trauma in a comparativist perspective. Part 1. *A young scientist*, 2 (102), 21–28 [in Ukrainian].
15. Kопієвська, О. (2023). Problematisation of Trauma in the European Scientific Discourse of the Late XIX – Early XX Centuries: Cultural and Historical Context. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 3–8 [in Ukrainian].
16. Kопієвська, О. Р. (2023). Trauma & Hysteria in European Culture of the Fin de Siècle (part 1). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 3–9 [in Ukrainian].
17. Kопієвська, О. Р. (2023). Trauma & Hysteria in European Culture of the Fin de Siècle (part 2). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 3–8 [in Ukrainian].
18. Minakov, M. A. (2007). Experience and Philosophy: Evolution of the Concept of Experience in Western Philosophy of the XIX–XX Centuries. Kyiv [in Ukrainian].
19. Nagorna, L. P. (2022). Historical culture: concept, information resource, reflective potential. Kyiv: IPIEND named after I.F. Kuras of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2014. 382 p.
20. Narivska, V. (2019). Traumatic Experience of World War I in Volodymyr Vynnychenko's Diary: Katerynoslav Reflections. *Word and Time*, 10, 22–36 [in Ukrainian].
21. Ohienko, V. (2024). Holodomor. History of unconscious trauma. Kyiv: Vikhola, 608 [in Ukrainian].
22. Onishchenko, O. (2014). Epistolary of S. Freud and A. Einstein: Pacifist Aspect. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 15, 124–129 [in Ukrainian].
23. Usatenko, I. Historical trauma: a socio-cultural phenomenon or a new metanarrative? Retrieved from: [chrome-extension://efaidnbmnnibpajpcglefindmkaj/https://schron1.chtyvo.org.ua/Usatenko_Ihor/Istorychna_travma_sotsialno-kulturne_iavysche_chy_novyi_metanaratyv7.pdf?](https://schron1.chtyvo.org.ua/Usatenko_Ihor/Istorychna_travma_sotsialno-kulturne_iavysche_chy_novyi_metanaratyv7.pdf) [in Ukrainian].
24. Freud, Z. (2021). Introduction to psychoanalysis. New conclusions / trans. P. Taraschuk. Ternopil: Textbook-Bogdan, 532 [in Ukrainian].
25. Frolova, N. V. (2023). The phenomenon of collective trauma in the context of the modern Ukrainian experience of living in it. *Habitus*, 46, 199–203 [in Ukrainian].
26. Shcherbenko, E. V. (2023). Death of the recipient. The trauma of modernization in the socio-political discourse of the transition period. *Cultural almanac*, 4, 186–191 [in Ukrainian].
27. Shcherbenko, E. V. (2024). Trauma, discourse and (non)adulthood. *Cultural almanac*, 1, 267–272 [in Ukrainian].
28. Shcherbenko, E. (2024). Temporal heuristics of the social and political discourse of the Modern.

Generational dimension. Bulletin of Lviv University. Philosophical and political studies, 52, 306–311 [in Ukrainian].

29. Junger, E. (2022). War as an internal experience. Kyiv: Styket and Stylos, 136 [in Ukrainian].

30. Assmann, A. (2013). Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes. der Moderne. Hanser, München, 334 [in German].

31. Freud, S. (2021). Mourning and Melancholia. URL: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf [in English].

32. Luckhurst, R. (2010). Beyond Trauma: Torturous Times. European Journal of English Studies, 14(1), 11–21 [in English].

33. Luckhurst, R. (2008). The Trauma Question. New York: Routledge, 256 [in English].

34. Meretoja, H. Philosophies of Trauma. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/341340894_Philosophies_of_Trauma [in English].

35. Morton, T. (2017). Humankind: Solidarity With Nonhuman People. Brooklyn: Verso Books [in English].

36. Ricoeur, P. (1996). The Hermeneutics of Action (Philosophy and Social Criticism series.). SAGE Publications Ltd, 224 [in English].

37. Salewski, M. (2003). Der Erste Weltkrieg. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, X, 415 [in German].

38. Stocks, C. (2007). Trauma Theory and the Singular Self: Rethinking Extreme Experiences in the Light of Cross Cultural Identity. Textual Practice, 21, 71–199 [in English].

39. Ebury Press. (2021). Trauma: The Invisible Epidemic: How Trauma Works and How We Can Heal From It Paul Conti, Lady Gaga (Introduction). Retrieved from: <https://ru.everand.com/book/533609540/Trauma-The-Invisible-Epidemic-How-Trauma-Works-and-How-We-Can-Heal-From-It> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2024
Отримано після доопрацювання 08.08.2024
Прийнято до друку 15.08.2024*

Цитування:

Сабадаш Ю. С. Метамоделізм як апробатор нових творчих подразників. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 14–20.

Сабадаш Юлія Сергіївна,
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології
Маріупольського державного університету
<https://orcid.org/0000-0001-5068-7486>
juliasabadash2005@gmail.com

Sabadash Ju. (2024). Metamodernism as a Tester of New Creative Stimuli. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 14–20 [in Ukrainian].

МЕТАМОДЕРНІЗМ ЯК АПРОБАТОР НОВИХ ТВОРЧИХ ПОДРАЗНИКІВ

Мета роботи – проаналізувати метамоделізм як апробатор нових творчих подразників. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – термінологічному та системному. Мета й завдання публікації зумовили застосування таких методів дослідження, як аналіз, синтез, узагальнення, що дало можливість уточнити значення низки понять і термінів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні нового культуротворчого феномену, а саме метамоделізму. Оскільки значна частина вітчизняних культурологів, а також мистецтвознавці – кінознавці, музикознавці та фахівці, які досліджують різні жанри образотворчого мистецтва, – оминали увагою ті твори, що з'являлися у відповідних сферах метамоделізму. Лише від 2015–2017 років почали оприлюднювати перші оцінки цього культуротворчого феномену. Та їхніми авторами були переважно філософи й естетики, а не представники культурологічного знання. **Висновки.** На теренах української гуманістики культурологія розвивається досить динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір. Вважаємо за необхідне розглянути практику додавання до сталих понять чи категорій префікса «пост», а саме: постсучасність, посткультура, постмистецтво, постмоделізм. Проблема понятійно-категоріального забезпечення культурології, маємо на увазі практику аргументації нових понять, введення в ужиток яких пов'язане з конкретним авторським прізвищем, атрибутується його особистісними напрацюваннями, ідеї яких підтримали інші фахівці. Робота в цьому напрямі – одна з найважливіших теоретичних перспектив української культурології.

Ключові слова: культурологія, метамоделізм, пост+постмоделізм, творчість, метапроза, історіопластичність, супергібридність, quirky.

Sabadash Julia, Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Cultural Studies Department, Mariupol State University

Metamodernism as a Tester of New Creative Stimuli

The purpose of the research is to analyse metamodernism as a tester of new creative stimuli. **The methodology of the research** is based on general scientific research principles; terminological and systemic. The purpose and tasks of the publication determined the use of such research methods as analysis, synthesis, generalisation, which made it possible to clarify the meaning of a number of concepts and terms. **Scientific novelty** lies in the study of a new cultural phenomenon, namely metamodernism. Since a significant part of domestic cultural experts as well as art critics such as film critics, musicologists and specialists dealing with various genres of fine art ignored those works that appeared in the corresponding spheres of metamodernism. The first assessments of this cultural phenomenon start publishing only from 2015–2017. Their authors were mostly philosophers and aestheticians, not representatives of cultural knowledge. **Conclusions.** In the field of Ukrainian humanities, cultural studies are developing quite actively and dynamically, constantly expanding the research area. We consider it necessary to develop the practice of adding the prefix "post" to stable concepts or categories, namely: postmodernity, postculture, postart, postmodernism. The problem of conceptual and categorical provision of cultural studies, meaning the practice of arguing new concepts, the introduction of which is connected with a specific author's surname, is attributed to their personal development, the ideas of which are supported by other specialists. Work in this direction is one of the most important theoretical perspectives of Ukrainian cultural studies.

Keywords: cultural studies, metamodernism, post+postmodernism, creativity, metaprose, historical plasticity, superhybrid, quirky.

Актуальність дослідження. Аналіз
метамоделізму як апробатора нових
творчих подразників,

повинен вчергове констатувати той факт, що
новий літературно-мистецький етап у русі
моделізму повністю не відмежовувалися

ані від постмодернізму, ані від пост+постмодернізму. Метамодерністи – таким чином – розширили естетико-художні засоби за допомогою поєднання нових і старих напрацювань. Водночас, в процесі становлення «метапрози» – першого, суто метамодерністичного феномену нової «побудови» літературного твору – вони максимально уникали попередньо заявлених прийомів.

Ситуацію, про яку йде мова, доволі ретельно реконструював канадський культуролог Джош Тот, відзначивши роль словенського філософа психоаналітичного спрямування Славоя Жижека, котрий в науковій розвідці, присвяченій відомому фільму американського кінорежисера Девіда Лінча «Шосе в нікуди», зміг співставити «символічне» й «реальне». С. Жижек, за твердженням Дж. Тота, робить «зміщення» у бік реальності. Опрацювання феномену «реальності» виявиться вкрай важливим у період аргументування метамодерністами і метапрози, і історіопластичності.

Окрім означеного, важливо підкреслити, що «метапроза» – явище повністю американське. Література цієї країни змогла продемонструвати доволі важливу роль американського контексту в аргументації засад метамодернізму й – відповідно – деяку загальмованість на теренах європейського культурного простору.

З огляду часу, стало очевидним, що активність американської літературної еліти стимулювалася творчістю Тоні Моррісон (1931–2019) – уроджена Хлоя Арделія Уоффорд – видатна афроамериканська письменниця, котра зробила чимало корисного задля просування творів афроамериканської літератури до широкого читачього загалу.

Вже перші романи Т. Моррісон – «Найголубіші очі» (1970) та «Сула» (1973) викликали значний розголос. Однак, справжнє визнання прийшло до неї після оприлюднення роману «Улюблена» (1987), завдяки якому письменниця стала лауреатом Нобелівської премії з літератури (1993). У біографії Т. Моррісон є і ще один неординарний факт, а саме: згідно опитуванню «Time» романи письменниці увійшли до 100 кращих англомовних творів, написаних упродовж 1923–2005 років. Слід підкреслити, що саме від роману «Улюблена», так би мовити, відрховується історія становлення й розвитку «метапрози».

Дж. Тот, котрий доволі послідовно розкриває роль Т. Моррісон щодо утвердження

на американських теренах «метапрози», переконаний, що саме вона дозволила американській літературі не тільки вийти за межі постмодернізму, а й оминути пост+постмодернізм, зосередившись на виробленні засад метамодернізму. Хоча Т. Моррісон канадський культуролог віддає першу роль у становленні американського літературного метамодернізму, він не уникає і інших літературно-мистецьких «зміщень», завдяки яким розпочався процес «звільнення» від постмодернізму й означився рух до метамодернізму. З точки зору Дж. Тота позитивної оцінки заслуговують роботи Д.-Ф. Уоллеса, М.-З. Данілевські, К. Тарантіно, У. Андерсона. У переліку Дж. Тота присутні представники двох видів мистецтва, що повинно підкреслити наявність простору для експериментів не тільки у літературі.

Стан наукової розробки проблеми. Слід зазначити, що серед культурологів, котрі активно працюють сьогодні у досить розгалуженій площині культурологічного знання, М. Бровко, С. Волков, П. Герчанівська, О. Гончарова, Н. Жукова, К. Кислюк, Л. Кияновська, О. Кравченко, Т. Кривошея, Ю. Легенький, В. Панченко, Б. Парахонський, І. Петрова, О. Степанова, С. Стоян, Л. Троєльнікова, В. Тузов, В. Федь, В. Шейко, Р. Шульга тощо, але безпосередньо питаннями метамодернізму в українській культурології цікавляться одиниці, найбільш ґрунтовними вважаємо статті О. Оніщенко [1] та І. Петрової [5].

Виклад основного матеріалу. У зв'язку з означеним, постає закономірне запитання: У чому ж полягає новизна роману Т. Моррісон «Улюблена»? Слід констатувати, що роман побудований на історичному підґрунті і пов'язаний з розкриттям драматичних, а подекуди, і трагічних, подій часів рабства. Однак, письменницю цікавить і, власне, рабство – реальна історична подія, – і можливість в художньому творі переосмислити цю реальність. Реальне рабство існувало в середині XIX століття і реальна афроамериканка Маргарет Гарнер разом з донькою втекла з рабства у 1856 році. Вона приймає доволі несподіване рішення: убити доньку, аби врятувати її від жахів рабства.

Т. Моррісон у романі «Улюблена» відтворює цю реальну історичну подію, даючи своїй героїні ім'я Сеті, дещо змішуючи час події і штат, в якому все відбувалося. Дж. Тот особливу увагу звертає на наступне, а саме: художній прийом, що його використовує Т. Моррісон. Письменниця кілька разів

відтворює жорстоке вбивство дівчинки її матір'ю спираючись на феномен «спіралі» – знову і знову повертаючись до акту вбивства, і на кожному витку спіралі описуючи його (вбивство – Ю.С.) з нового ракурсу. Цю драматичну подію – у власному баченні – для читача розповідає шкільний вчитель, шериф, племінниця та мисливець за рабами.

Окрім кількох оповідачів, котрі розповідають власні версії щодо вбивства доньки Сеті, сама героїня роману, використовуючи принцип «руху по колу» розповідає про причини, що спонукали її до вбивства. «Рух по колу» – як літературний прийом – повинен створити ситуацію, коли можна «все виправити».

Така позиція Сеті примушує Дж. Тота доволі детально занурюватися у той внутрішній світ героїні роману «Улюблена», котрий створює Т. Моррісон. Письменниця починає оперувати фактором часу, а саме: «минуле – сучасне». Чи може реальність (сучасне) вплинути на минуле, виправивши його? Аби реалізувати подібне – «часове повернення в минуле», – виправивши усе скоєне, Т. Моррісон використовує, за твердженням Дж. Тота, «розгорнуту в романі серію часових або (миттєвих) «дій», до яких залучені інші герої роману, котрі не мають жодного стосунку до вбивства доньки Сеті, однак їх реакція на трагічну подію, їх здивування або жах, їх присутність при розповіді про вбивство створюють особливе психологічно-емоційне тло, завдання якого якомога виразніше реконструювати для сторонніх людей свавілля рабовласників і безперспективність життя в умовах рабства.

Саме в контексті означеного, канадський культуролог вперше вводить у власні розмисли поняття «пластичність», яке – згодом – трансформується у «історіопластичність», яке займе доволі важливе місце в метамодернізмі. В процесі ж аналізу роману «Улюблена» поняття «пластичність» використовується як засіб «перебудови» минулого. «Перебудову» здійснює, по-перше, специфічне сприймання реальної, але історичної – з точки зору життя людини – події, по-друге, до процесу «перебудови» долучається пройдений для людини час, що надає самій події ознаки ілюзії. Внаслідок проведеного аналізу, Дж. Тот наполягає на наступному, а саме: «...минуле можна охопити, коли надана йому форма (також) подає сигнал до реформування в майбутньому» [4, р. 99].

На нашу думку, представляючи «метапрозу» як специфічне утворення саме

метамодернізму, вкрай необхідно звернути увагу на спробу Т. Моррісон не відокреслювати власну манеру «написання тексту» від традицій класичної літератури, зокрема, трагедії «Гамлет» У.Шекспіра. Йдеться про примару батька Гамлета, який пояснює йому причину смерті батька принца. «Повідомлення» примари спрямовує подальші колізії славетної трагедії. У романі Т. Моррісон також діє привід, котрий, на думку Дж. Тота, «дає знак минулому заради обіцянки майбутнього», Окрім цього, канадський культуролог інтерпретує примару в якості реалізатора можливості «бачити наперед».

Слід констатувати, що в романі «Улюблена» використано і чимало таких художніх прийомів, які – взагалі – притаманні літературі ХХ століття. Йдеться про «спогади», які здатні спрямовувати розвиток певних сюжетних ліній, про «травми минулого», що заважають людині орієнтуватися у власному житті, яке відбувається «тут і зараз». Доцільно наголосити, що Т. Моррісон оперує і «вічними спогадами» (їх так називає Сеті), і «травмами минулого». Особливі вимоги висуваються перед «вічними спогадами», адже героїня повинна «згадати» і відразу ж «відкинути згадане». Чи здатна Сеті реалізувати таке складне психо-фізіологічне завдання?

У контексті цих неординарних морально-психологічних станів героїню роману «Улюблена» – подекуди – рятують «слова», що є носіями смислу. При цьому «смысл» інтерпретується не формально, а в якості носія інформації важливої саме для Сеті, котра, з зрозумілих лише їй, якихось глибинних причин – через вбивство – позбавила рідну дитину як життя, так і майбутнього.

Від 1987 року – року оприлюднення роману «Улюблена», а особливо після 1993 року – року отримання Т. Моррісон Нобелівської премії з літератури, роман знаходиться в полі зору і читачів, і критики, і літературознавців. Справа в тому, що письменниця обмежилася констатацією подій, не запропонувавши жодних висновків стосовно моральності чи аморальності вчинка Сеті. На думку Дж. Тота, така ситуація «підриває нашу здатність вибрати між запропонованими альтернативами» [4, р. 102].

На нашу думку, аналізуючи питання, підняті у цій статті, доцільно звернутися до досвіду опрацювання окремих проблем метамодернізму, загалом, і метапрози, зокрема, у просторі української культурології. Задля цього слід звернутися до наукових розвідок

О. Оніщенко, котра послідовно торкається в своїх публікаціях найбільш важливих та, водночас, дискусійних питань метамодерністської теорії.

В означеному контексті беззастережний інтерес викликає стаття О. Оніщенко «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків» (2021), на сторінках якої, торкаючись питань метапрози, авторка зазначає наступне, а саме: «Порівняно з «постмодернізмом», представники якого у процесі «нашарування» естетико-художніх подразників або відмовлялися від минулого, або робили його об'єктом «постіронії», «мета проза» дає своїм читачам можливість самостійно створювати безліч «минулих, що можуть звільнити їхню обтяжену свідомість та позасвідоме» [1, с. 62].

О. Оніщенко, реконструюючи творчий шлях Т. Моррісон, зауважує, що «...експериментуючи та випробуючи нові творчі прийоми, представники «мета прози», проте не обходять «моральні провокації», які ставали підґрунтям катарсису – головної мети, що її впродовж двох тисячоліть прагнули досягти митці у своїх творах» [1, с. 62]. Загалом підтримуючи ті наголоси й оцінки, які запропонував Дж. Тот, українська дослідниця наголошує на підкресленій ним здатності «оживляти» минуле. Таку здатність постулює, передусім, Т. Моррісон, спираючись на прийом «фрагментації» минулого.

У статті, матеріал якої ми використовуємо, О. Оніщенко вводить в теоретичний простір української гуманістики публікації Ніколін Тіммер, наукові розвідки котрої досить популярні на американсько-нідерландських теренах. О. Оніщенко зазначає, що Н. Тіммер відносить себе до пост+постмодерністів, однак не заперечує ані метамодернізму, ані метапрози. Звернення О. Оніщенко до напрацювань Н. Тіммер, на нашу думку, має значний сенс у зв'язку з тим, що саме вона звернула увагу на творчість Д.-Ф. Воллеса, котрий доволі успішно використовує історіопластичність.

З метапрозою органічно пов'язана «історіопластичність» – другий активний подразник серед новаторських чинників метамодернізму. Як ми вже зазначили, поняття «пластичність» Дж. Тот увів в ужиток при розгляді специфіки «метапрози». Своє, так би мовити, логічне завершення «історіопластичність» отримує в процесі аналізу й інших творів, не обмежуючись лише романом «Улюблена».

Експериментування з такими феноменами як реальність, історія, символічність, «минуле – сучасне – майбутнє», інтерпретоване як цілісність, справа доволі складна. Однак, ця справа могла б бути вирішена метамодерністами, якби опертям своїх пошуків вони обрали б теоретичну спадщину А. Бергсона, котрий залишив потужну сукупність ідей щодо осмислення пам'яті, спогадів, часового простору у житті людини. Сьогодні відомо, які блискучі дослідницькі прориви були у Бергсона в питаннях можливого співпадіння – в одному конкретному обмеженому просторі – минулого, сучасного і майбутнього. Неабияку роль у теоретичних конструкціях французького інтуїтивіста відіграє аналіз «зворотного і незворотного часу». Усе – сукупно – доволі несподівано трансформується в естетико-художні форми. Це блискуче довів відомий іспанський кінорежисер Карлос Саура (1932–2023).

Концептуальну роль у становленні феномену «історіопластичність» зіграв художній прийом «фрагментація минулого», який запропонувала саме Т. Моррісон. Цей прийом – завдяки низці фрагментів – дозволяє скласти нову історію. Вона (історія – Ю.С.) неначе б то схожа на реальні історичні події, але за рахунок «фрагментів», що збираються у новий контекст, здатна набувати зовсім іншого забарвлення. Саме нова комбінація «фрагментів минулого» поєднує два слова, а саме: «історія + пластичність». На нашу думку, слід звернути увагу на той факт, що Дж. Тот у своїй науковій розвідці робить досить специфічний запис цього слова: *історіопластичність*.

Остаточне введення в ужиток як слова «історіопластичність», так і аргументація його в якості теоретичного поняття, на наше глибоке переконання, слід розглядати в контексті творчості іншого американського письменника – Девіда Фостера Воллеса (1962–2008), – спадщину котрого фахівці оцінюють як видатне явище американської літератури межі ХХ–ХХІ століття. Як зазначає О. Оніщенко, «тисячесторінковий роман Д.-Ф. Воллеса «Безкінечний жарт» (1996) отримав найвищі оцінки з боку професійної критики. Пізніше з'являються такі твори, як «Короткі інтерв'ю з покидьками», що був екранізований Джоном Красинським (2009) та «Це вода» (2005) [1, с. 64].

Вчоргове слід наголосити, що метамодернізм знаходиться у процесі становлення, а це передбачає як рух вперед,

так і перегляд чи переоцінку заявленого в минулому. Саме тому, – і в подальшому – необхідно відслідковувати теоретичні зрушення чи коливання, які матимуть місце.

Наступним подразником метамодернізму, який був достатньо переконливо аргументований на початку XXI століття, виступає «супергібридність». Йорг Хейзер – німецький художній критик та культуролог, – котрий доклав чимало зусиль аби ввести це поняття в широкий теоретичний ужиток, підкреслює, що «...у своїй початковій концепції термін «супергібридність» описував набір творчих практик, які передбачали значну кількість найрізноманітніших культурних джерел задля створення якогось твору» [2].

Й. Хейзер підкреслює, що на першому етапі наголос робився на естетичному компоненті: саме це і повинен був показати префікс «супер». На себе звертає особливу увагу наступна теза теоретика, котрий фіксує занадто швидке створення нових творів завдяки «цифровим інструментам та Інтернету». У такому ракурсі на перші ролі було висунуто поняття «стиль», яке займає важливе, стабільне місце в класичному мистецтві. Нове мистецтво запропонувало нові стилі, які, так би мовити, не вміщувалися і у відоме від 80-х років XX століття поняття «полістилізм».

Своєрідну допомогу в період опрацювання спочатку терміну, а – пізніше – поняття «супергібридність» допоміг термін «пост-Інтернет», яким упродовж 2007–2010 років почала активно користуватися Маріса Олсон – американська художниця та письменниця, організатор-куратор численних новітніх художніх практик.

М. Олсон вважає за необхідне об'єднувати перформанси, відео, живопис (малюнок), інсталяції, створюючи за колажним принципом «Інтернет-мистецтво» «Колажність», як відомо, доволі часто використовувалася у постмодерністських творах. Нове «прочитання» вона (колажність – Ю.С.) здобула, передусім, в живописі пост+постмодерністів.

Концепція «супергібридності», поступово накопичуючи як теоретичний матеріал (Й. Хейзер), так і мистецькі практики (М. Олсон) зіткнулися не тільки з проблемою «стиль-полістилізм» чи необхідністю зайняти виразну позицію стосовно «Інтернет-мистецтва» та запровадження можливого синтезу мистецько-видовищних форм, що заявили про себе в добу «постмодернізму – пост+постмодернізму».

Слід наголосити, що Й. Хейзер не формально орієнтується на «нинішній історичний момент». Культуролог здійснює стислий історичний екскурс, виділяючи окремі епізоди в цивілізаційному русі, які носили антигуманістичний характер, нав'язували людству расистські теорії, проводили масові вбивства, примушуючи при цьому мистецтво «супроводжувати» подібні явища.

У поле зору німецького дослідника потрапляють пронацистські теорії езотерика Гвідо фон Ліста, документальний фільм «Акт вбивства» (2012) Джошуа Оппенхаймера, котрий відтворює картини масових вбивств на теренах Індонезії упродовж 1965–1966 років, репресії, що мали місце в таких країнах як Руанда, Ірак, Сирія вже на початку 90-х років минулого століття. жорстоку поведінку солдат Ізраїля в Газі (2014).

Хоча і дещо побіжно, але Й. Хейзер торкається і київських подій 2014 року, розкриваючи, з його точки зору, маніпуляційний характер медійних засобів інформації. У розмислах Й. Хейзера присутні і спроби оцінити ситуацію з Кримом, і дати оцінку подіям на Донбасі, фіксуючи ситуацію 2014 року. Як означені нами, так і низка інших подій, об'єднані в концепції Й. Хейзера фразою «нинішній історичний момент».

В означеному контексті, Й. Хейзер паралельно з «супергібридністю» вводить в ужиток поняття «неодночасності»: сукупно ці два поняття сприяють створенню міфів саме сьогодні. Теоретик визнається, що обмежити «супергібридність» лише пошуками нового стилю, чи дискусіями щодо доцільності авангардизму в метамодернізмі, чи перерахуванням нових мистецьких практик, сьогодні нікому не вдасться, оскільки в свої права вступає політика. Саме політика займає панівне положення стосовно і естетики, і мистецтва, «рухаючи» їх у потрібному напрямі. При цьому, дієвими помічниками політики, її рушійними силами виступають медійні засоби, а саме: Інтернет та його найновіша форма – «пост-Інтернет».

Четвертий та – останній – із вже аргументованих від початку XXI століття нових подразників метамодернізму є *quirky* – нова естетична чуттєвість. Кваліфікуючи цей подразник – останній із заявлених упродовж двох десятиліть XXI століття, – ми не знаємо як рухатиметься метамодерністська теорія, оскільки вона – все ще – знаходиться в стані становлення.

Ідеологом концепції «quirky» виступив відомий англійський культуролог Джеймс

МакДауелл, котрий, починаючи від статті «Notes on Quirky», оприлюдненій у спеціалізованому журналі «A Journal of Film Criticism» (2010), відстоює важливість ідеї «quirky» – нової естетичної чуттєвості, – яку він атрибує, передусім, завдяки кінематографу. Популяризація нової естетичної чуттєвості виявилася настільки успішною, що сьогодні, тобто упродовж 2023 року, американсько-європейські інтелектуали почали сміливо оперувати поняттям «quirky – культура».

Доцільно наголосити, що англійський кінокритик та культуролог не обмежується кінематографом, залучаючи до розгляду і телебачення (серіали «Мертві до запитання», «Новенька», «Політ конкордів»), і музику («інді»), виокремлюючи таких композиторів та виконавців як Суфьян Стівенс, Джеффрі Льюїс, Джон Брайон, і популярні американські «стендап-комедії». Нові елементи сучасної культури Дж. Мак Дауелл знаходить і в американсько-європейській літературі початку ХХІ століття.

Серед дещо незвичних позначень, якими користується Мак Дауелл, є і «евристична мітка». Нею, на думку теоретика, позначені такі популярні кінотвори, як «Баффало 66» (1998), «Кохання, що збиває з ніг» (2002), «Ларс і справжня дівчина» (2007), «Паперове серце» (2009), «Безпека не гарантується» (2012), «Неймовірне життя Уолтера Мітті» (2013).

На нашу думку, слід позитивно оцінити, властиву Дж. Мак Дауеллу манеру представлення теоретичного матеріалу, оскільки він супроводжує власні розмисли значною кількістю прикладів з поточного мистецького процесу. При цьому, викликає певну довіру й повагу до професіоналізму англійського науковця, оскільки – в конкретних випадках – він виступає першим критиком і поціновувачем того чи іншого твору. Це дозволяє читачу його публікацій не тільки стежити за думкою автора, а й підкріплювати власні «за» і «проти» як теоретичним, так і фактологічним матеріалом.

Хоча аргументацією «нової естетичної чуттєвості» просякнуті публікації Дж. Мак Дауела здійснені упродовж 2010–2015 років, він змушений визнати, що майже двадцять років «інтелектуальних зусиль» критиків залишають актуальними «не тільки наші оцінки метамодерністських текстів, але й процес створення нами теорії метамодерна». Відштовхуючись від такої тези,

Дж. Мак Дауелл зосереджує увагу як на «типах чуттєвості», так і на «структурі почуття».

Так, англійський науковець не заперечує проти позиції тих, хто вважає, що в контекст концепції метамодернізму входить і «структура почуттів». Водночас, пояснюючи власну позицію Дж. Мак Дауелл наполягає, що «...останнім словом у цьому словосполученні (структура почуттів – Ю.С.) є все ж «почуття», – що дана структура в культурному відношенні буде знаходити своє вираження в термінах афективної і тональної логіки, так само як і за допомогою інших засобів» [3].

Водночас, на глибоке переконання Дж. Мак Дауелла, «quirky» може бути лише одним з багатьох типів чуттєвості, якщо брати за предмет аналізу кінематограф. Теоретик звертається до досвіду сучасних, передусім, американських кінематографістів, котрі намагаються історичний «анахронізм» цього виду мистецтва подолати іронічною відстороненістю.

Дж. Мак Дауелл на прикладі трьох американських фільмів, які, на його думку, виражають «структуру почуття» метамодерна, хоча і використовують для цього зовсім різні прийоми. За версією англійського науковця, підсумовуючи позицію кінорежисерів, можна стверджувати, що вони користувалися трьома типами прийомів, а саме:

перший – це мультиплікаційний фільм Уеса Андерсона «Незрівнянний містер Фокс» (2009). Модель чуттєвості цього фільму повністю відповідає вимогам «quirky»;

другий – це короткометражка Бена Зайтліна «Перемога в морі» (2008), яка, за висловом Дж. Мак Дауела, «являє собою ярко виражену сучасну напругу неоромантизму»;

третій – це «Клуб «Shortbus» (2006) Джона Кемеронна Мітчелла. Цей фільм пропонує бунтарську, життєрадісну квір-утопію.

Висновок, який робиться автором наукової розвідки, наступний: «Усі ці картини об'єднує властива метамодерну логіка «коливань між ентузіазмом модерну та іронією постмодерну», «між відповідальністю модерна і чіткою відстороненістю постмодерна», «між наївністю та усвідомленням себе, що перевершує час і досвід» [3]. У процитованому нами фрагменті, слова взяті в лапки, належать ідеологам метамодернізму Робіну ван ден Аккеру та Тімотеусу Вермюлену. Використавши такий нетрадиційний прийом, Дж. Мак Дауелл підкреслив власну причетність до позиції тих, хто від межі ХХ–ХХІ століття відстоює засади метамодерністської культури.

Висновки. Отже, на теренах української гуманістики культурологія розвивається досить активно та динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір. Вважаємо за необхідне розглянути практику додавання до сталих понять чи категорій префіксу «пост», а саме: постсучасність, посткультура, постмистецтво, постмодернізм. Окреслена тенденція радше з'явилася з американсько-європейських джерел і не належить до тих «досягнень», які слід копіювати. Коли йдеться про проблему понятійно-категоріального забезпечення культурології, мається на увазі практика аргументації нових понять, введення в ужиток яких пов'язане з конкретним авторським прізвиськом, атрибутується його особистісними напрацюваннями, ідеї яких підтримані іншими фахівцями. Робота в цьому напрямі – одна з найважливіших теоретичних перспектив української культурології.

Література

1. Оніщенко О. І. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2021. Вип. 29. С. 60–66.
2. Heiser J. Super-Hybridity. A Brief Genealogy of a Method, and a State of Being. *West: The Hague*. Publ. July 29, 2012. URL: https://issuu.com/galeriewest/docs/west_presents_j_rg_heiser

3. MacDowell J. «Notes on Quirky». *Movie: A Journal of Film Criticism*. October 11, 2011. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf

4. Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism / ed. by R. van den Akker, T. Vermeulen, A. Gibbons. Rowman & Littlefield Publishing Group, 2017. 437 p.

5. Petrova I. Metamodernism as a Concept of Cultural Studies. *Issues in Cultural Studies*. 2020. № 36. pp. 14–23.

References

1. Onishchenko, O. I. (2021). From “Post” to “Meta” Modernism: the Process of Cultural Search. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 29, 60–66 [in Ukrainian].
2. Heiser, J. (2012). Super-Hybridity. A Brief Genealogy of a Method, and a State of Being. *West: The Hague*. URL: https://issuu.com/galeriewest/docs/west_presents_j_rg_heiser [in English].
3. MacDowell, J. (2011). “Notes on Quirky”. *Movie: A Journal of Film Criticism*. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf [in English].
4. Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism (2017). Rowman & Littlefield Publishing Group [in English].
5. Petrova, I. (2020). Metamodernism as a Concept of Cultural Studies. *Issues in Cultural Studies*, 36, 14–23 [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 15.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024

УДК 316.472.4:39-048.67](477.44)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313263

Цитування:

Садовенко С. М. Соціальні мережі як інструмент популяризації нематеріальної культурної спадщини регіонів України (на матеріалах інформаційно-комунікативного контенту Вінницького обласного центру народної творчості). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 21–31.

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

Sadovenko S. (2024). Social Networks as a Tool for Promoting Intangible Cultural Heritage of Ukrainian Regions (based on the materials of the information and communication content of Vinnytsia Regional Centre of Folk Art). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 21–31 [in Ukrainian].

**СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ
(на матеріалах інформаційно-комунікативного контенту
Вінницького обласного центру народної творчості)**

Мета статті – комплексно дослідити матеріали інформаційно-комунікативного контенту **інтернет-сайту та фейсбук-сторінки** Вінницького обласного центру народної творчості й розкрити суттєві аспекти застосування соціальних мереж в умовах повномасштабного вторгнення як дієвого інструменту презентації і популяризації нематеріальної культурної спадщини Вінниччини як регіону Центральної України. **Методологію дослідження становлять загальнонаукові** й специфічні культурологічні підходи, принципи і методи наукового пізнання. Системно-структурний підхід застосовано для дослідження організаційно-методичної діяльності Вінницького обласного центру народної творчості, спрямованої на популяризацію нематеріальної культурної спадщини регіону. Внутрішні зв'язки та взаємодію різних складників культурно-просвітницької діяльності ВОЦНТ, спрямованої на представлення і популяризацію нематеріальної культурної спадщини в умовах повномасштабного вторгнення, розкривають результати моніторингу матеріалів **інтернет-сторінок Центру (інтернет-сайту та фейсбук-сторінки)**. Формальний та компаративний методи застосовано для аналізу інституційних особливостей роботи у Вінницькій області як регіону Центральної України. Метод контент-аналізу використовувався для узагальнення публікацій **інтернет-сайту та інформації фейсбук-сторінки** ВОЦНТ, присвячених нематеріальній культурній спадщині Вінниччини, сприяв об'єктивному визначенню основних тематичних трендів, пов'язаних із досліджуваною проблемою. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні, розкритті і доведенні ефективності використання соціальних мереж як реально дієвого інструмента розширення ролі обласних центрів народної творчості у представленні й популяризації в інформаційному полі нематеріальної культурної спадщини Вінниччини, зокрема в умовах повномасштабного вторгнення. На основі практичного дослідження матеріалів інформаційно-комунікативного контенту **інтернет-сайту та фейсбук-сторінки** Вінницького обласного центру народної творчості презентовано традиційну культуру Вінниччини, яка містить збережену живу народну художню культуру з класичною/традиційною фольклорною парадигмою. Розкрито взаємодію ВОЦНТ з установами, закладами культури та зовнішнім середовищем у справі збереження і популяризації нематеріальної культурної спадщини Вінниччини. **Висновки.** Узагальнення позитивного досвіду на матеріалах інформаційно-комунікативного контенту Вінницького обласного центру народної творчості (**інтернет-сайту та фейсбук-сторінки**) продемонструвало конкретні досягнення у представленні, популяризації і збереженні нематеріальної культурної спадщини Вінниччини в умовах повномасштабного вторгнення. Аргументовано доведено, що цифрова репрезентація контенту нематеріальної культурної спадщини регіонів України, зокрема Центральної України, у соціальних мережах є реально дієвим інструментом популяризації нематеріальної культурної спадщини в інформаційному полі. Висновується, що традиційна культура Вінниччини містить збережену живу народну художню культуру з класичною/традиційною фольклорною парадигмою. Зауважено, що співробітникам центрів народної творчості необхідно володіти вміннями роботи у сферах SEO та SMM, що потребує постійного підвищення фахової

кваліфікації та стимулювання науково-творчих підходів у цьому напрямі і є безперервно актуальною вимогою часу.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, соціальні мережі, Центральна Україна, Вінницький обласний центр народної творчості (ВОЦНТ), креативні ініціативи, фейсбук-сторінка, глобальний інформаційний простір, мережа «Інтернет», контент, популяризація, народна художня культура, класична фольклорна парадигма, регіон, диджиталізація.

Sadovenko Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Professor, Acting Head, Professor of the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Art Worker of Ukraine

Social Networks as a Tool for Promoting Intangible Cultural Heritage of Ukrainian Regions (based on the materials of the information and communication content of Vinnytsia Regional Centre of Folk Art)

The purpose of the article is to comprehensively investigate the materials of the informational and communicative content of the Internet site and Facebook page of the Vinnytsia Regional Centre of Folk Art and to reveal the essential aspects of the use of social networks in the conditions of a full-scale invasion as an effective tool for the presentation and popularisation of the intangible cultural heritage of Vinnytsia as a region of Central Ukraine. **The research methodology** consists of general scientific and specific cultural approaches, principles and methods of scientific knowledge. The systemic-structural approach was applied to the study of the organisational and methodological activities of the Vinnytsia Regional Centre of Folk Art, aimed at popularising the intangible cultural heritage of the region. The internal connections and interaction of various components of the cultural and educational activity of the Centre for Cultural and Educational Activities, aimed at the presentation and popularisation of intangible cultural heritage in the conditions of a full-scale invasion, are revealed by the results of monitoring the materials of the Internet pages of the Centre (the Internet site and Facebook pages). Formal and comparative methods were used to analyse the institutional features of work in the Vinnytsia region as a region of Central Ukraine. The method of content analysis was used to generalise the publications of the Internet site and the information of the Facebook page of the Vinnytsia Regional Centre of Folk Art, dedicated to the intangible cultural heritage of Vinnytsia, contributed to the objective determination of the main thematic trends related to the investigated problem. **The scientific novelty** consists in substantiating, revealing and proving the effectiveness of the use of social networks as a really effective tool for expanding the role of regional centres of folk creativity in the presentation and popularisation of the intangible cultural heritage of Vinnytsia in the information field, in particular in the conditions of a full-scale invasion. On the basis of a practical study of the materials of the informational and communicative content of the Internet site and Facebook page of the Vinnytsia Regional Centre of Folk Art, the traditional culture of Vinnytsia, which contains a preserved living folk artistic culture with a classical / traditional folklore paradigm. The interaction of the Vinnytsia regional centre of folk creativity with institutions, cultural institutions and the external environment in the matter of preservation and popularisation of the intangible cultural heritage of Vinnytsia region was revealed. **Conclusions.** Summarising the positive experience on the materials of the information and communication content of the Vinnytsia Regional Centre of Folk Art (website and Facebook page) demonstrated concrete achievements in the presentation, popularisation and preservation of the intangible cultural heritage of Vinnytsia in the conditions of a full-scale invasion. It is argued that the digital representation of the content of the intangible cultural heritage of the regions of Ukraine, in particular Central Ukraine, in social networks is a really effective tool for popularising the intangible cultural heritage in the information field. It is concluded that the traditional culture of Vinnytsia contains a preserved living folk artistic culture with a classical / traditional folklore paradigm. It was noted that the employees of centres of folk creativity need to have the skills to work in the spheres of SEO and SMM, which requires constant improvement of professional qualifications and stimulation of scientific and creative approaches in this direction and is a continuously relevant requirement of the time.

Keywords: intangible cultural heritage, social networks, Central Ukraine Vinnytsia Regional Centre of Folk Creativity (VRCFC), creative initiatives, Facebook page, global information space, Internet network, content, popularisation, folk artistic culture, classical folklore paradigm, region, digitalisation.

Актуальність теми дослідження. Відомо, що внаслідок тривалих і жорстоких війн значна частина історичних і культурних надбань цілеспрямовано знищується і втрачається. Не є виключенням і російсько-українська війна 2014–2024 років. Парадигмальний вплив агресивних військових дій російських конкістадорів спричиняє величезні загрози для збереження й популяризації українських артефактів національної ідентичності, функціонування соціальних інститутів суспільства, реалізації особистісних життєвих планів та повсякденної життєдіяльності кожної людини. За даними

Міністерства культури та інформаційної політики України, в результаті повномасштабного російського вторгнення вже на початок липня 2023 року було зафіксовано понад 400 епізодів пошкоджень та руйнувань об'єктів національної культурної спадщини [15]. Саме тому особливої уваги у контексті зазначеного набуває проблема збереження та подальшого розвитку духовних цінностей українського суспільства, впровадження інноваційних підходів у вирішення питань, пов'язаних зі створенням, використанням, розповсюдженням культурної спадщини і культурних цінностей, збереження

доступу до них в умовах повномасштабного вторгнення. Системного поширення серед широких верств населення потребує інформація про діяльність держави та громадськості, спрямовану на збереження і відтворення нематеріальної культурної спадщини, пошук нових, сучасних цифрових засобів представлення і популяризації її елементів. Відтак, значно актуалізується проблема контенту реляцій у глобальному інформаційному просторі як технології популяризації нематеріальної культурної спадщини за допомогою цифрових технологій та джерел мережі Інтернет.

Поняття «нематеріальна культурна спадщина» чітко визначене у Конвенції ЮНЕСКО і означає ті звичаї, форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремими особами як частина їхньої культурної спадщини. Отже, нематеріальна культурна спадщина (НКС) – це «жива культура», яка постійно розвивається і водночас має нерозривний зв'язок з минулим [7].

Посилює актуальність обраної теми дослідження те, що впродовж останніх років було науково-обґрунтовано та методично розроблено концепцію нематеріальної культурної спадщини як теоретичної категорії, з'ясовано правову базу та удосконалено технологічні етапи ідентифікації та реєстрації її складових елементів. Це створює можливості для подальшого розвитку й практичного побутування НКС в регіонах України.

Згідно з дослідженням Міністерства цифрової трансформації України, мережа Інтернет та соціальні мережі є провідним джерелом інформації для 91% українців [6]. Відтак, в умовах сучасного світу вагомим інструментом популяризації НКС можуть поставати Інтернет та соціальні мережі. Поширення в глобальному інформаційному просторі інформації щодо нематеріальної культурної спадщини в сучасному українському суспільстві має стати каталізатором, що вплине на зміну ставлення суспільства до культурних надбань. Адже повноцінне публічне інформування громадськості, зрозумілість та емоційна насиченість матеріалів інформаційно-комунікативного контенту з означеної тематики в мережі Інтернет та соціальних мережах допоможе значно зменшити загрози

безслідного зникнення традиційного/класичного фольклору, зафіксованого переважно у селянському середовищі, звичаїв, народної духовної культури, особливих лінгвістичних конструкцій української мови тощо. Поінформованість громадськості України щодо доцільності і необхідності збереження нематеріальної культурної спадщини сприяє спільним, разом з представниками державних органів, активним діям щодо зібрання, збереження, відродження, презентації пам'яток нематеріальної культури та реалізацію завдань, які зможуть не допустити знецінення культурної спадщини під впливом гетерогенних піарно-інформаційних маніпуляцій. До завдань популяризації НКС варто віднести, зокрема: посилення роботи щодо включення елементів нематеріальної культурної спадщини до Національного переліку та Репрезентативного списку ЮНЕСКО в Україні; розширення представництва української нематеріальної культурної спадщини в Репрезентативному списку ЮНЕСКО; розробку пропозицій щодо внесення до Конвенції ЮНЕСКО конкретних положень відносно захисту нематеріальної культурної спадщини у форс-мажорних умовах, насамперед, у період збройного конфлікту.

Важливу роль у системі державно-громадського протистояння процесам знецінювання або знищення нематеріальної культурної спадщини відіграють традиційні державні науково-методичні установи – обласні центри народної творчості (ОЦНТ). Підтримка конкретних етнокультурних явищ цими закладами передбачає збереження нематеріальної культурної спадщини, створення відповідних умов для заохочення носіїв народної художньої культури, традиційного/класичного фольклору, звичаїв, обрядів, ритуалів, майстрів мистецтва та художніх промислів, поширення інформаційно-комунікативного контенту певного регіону в мережі Інтернет, їх цифрової популяризації тощо. Ключовим у представленні, збереженні й передаванні народних традицій стає використання методів діджиталізації, застосування соціальних мереж як дієвого інструмента презентації і популяризації нематеріальної культурної спадщини регіонів України в інформаційному полі.

Одним із найбільш активних ініціаторів руху за збереження й популяризацію нематеріальної культурної спадщини у роки

повномасштабного вторгнення виступив КО «Вінницький обласний центр народної творчості» (ВОЦНТ) (директор – заслужений працівник культури України Тетяна Омелянівна Цвігун), який розпочав і нині проводить активну культурно-просвітницьку роботу зі збереження нематеріальної культурної спадщини, створення відповідних умов для заохочення носіїв народної художньої культури Центральної України, успішно застосовуючи соціальні мережі для публікації інформації щодо діяльності з означеного напрямку. Зауважимо, що нами аналізувалася розміщена в широкому доступі інформація про культурні заходи Вінниччини, пов'язані із нематеріальною культурною спадщиною цього регіону. Головним джерелом інформації стали сайт (<http://vocnt.org.ua/>) [4] та Facebook-сторінка ВОЦНТ (<https://www.facebook.com/vocnt33>) [3]. Практичне дослідження цих джерел дозволило зібрати необхідні для аналізу емпіричні дані та розробити класифікацію заходів, проведених Вінницьким обласним центром народної творчості за певними формами діяльності: культурно-мистецькі проекти, виставки, концерти, фестивалі, майстер-класи, дослідження тощо. З метою рангової пріоритетності визначено види заходів, спрямовані на популяризацію нематеріальної культурної спадщини, що отримали найбільшої уваги в умовах повномасштабного вторгнення.

Аналіз досліджень і публікацій. Спектр культурологічних студій, присвячених обґрунтуванню вагомості діджиталізації національного культурного простору у його взаємозв'язку із соціальними процесами нині значно розширюється. У працях В. Акуленка, З. Бауман, І. Вільчинської, О. Гриценка, І. Іщенко, Л. Кривецької А. Образцової, В. Сіверса та інших науковців констатується, що в цифровому суспільстві, особливо в розвинених країнах, культурне розмаїття стає реальним інструментом у боротьбі з економічною кризою.

Науковці Ю. Горбань і О. Олійник досліджують особливості формування інформаційної культури особистості в цифрову епоху з урахуванням аспектів академічної доброчесності [5, 63–70]. Дослідниця А. Кухтіна влучно зауважує, що «сторінка в соціальній мережі дозволяє сформувати цільову аудиторію, зацікавлену саме в тому продукті чи послуді, яку пропонує та чи інша група» [10, 77]. «Зближення людей

відбувається швидше саме в Інтернеті», – слушно висновує авторка [10, 77].

Автори Т. Биркович і Я. Морозова, комплексно досліджуючи представлення бібліотек у соціальних мережах Instagram, TikTok та YouTube, доходять відповідного висновку, що вони є дуже важливими сучасними інструментами популяризації бібліотек та її ресурсів. Автори також підкреслюють, що «в умовах війни бібліотека як соціальний інститут є однією з підсистем інформаційно-комунікативної системи, діяльність якої характеризується різноманітністю напрямів і використанням широкого спектру форм роботи для задоволення потреб багатьох читачів», адже «війна трансформує бібліотечні установи, які, змушені адаптовуватися до нових вимог і стають центрами в комунікаційних процесах між читачем та інформацією» [1, 56]. Дослідженню окремих актуальних питань щодо виникнення, розвитку й діяльності туристичних дестинацій, зокрема Центральної України, а також деяких аспектів діджиталізації у цій сфері присвячені праці С. Беляєва, П. Береста, М. Бутко, О. Кифяк, А. Кошель, А. Полтавець та ін. Передумови розвитку туристичних дестинацій на Вінниччині досліджуються в статті Д. Цесьціва, в якій автор справедливо підкреслює важливість збереження історично-культурного потенціалу означеного регіону Центральної України [16].

Вагомими для розуміння діджиталізації культурного простору є висновки досліджень, присвячених пошукам економічного потенціалу для збереження й популяризації нематеріальної культурної спадщини. Зокрема, дослідниця Л. Кривецька справедливо констатує, що на тепер наявний вкрай незадовільний стан, потреба значних вкладень капіталу та відсутність в органах влади і серед потенційних інвесторів комплексного уявлення про економічні можливості використання місцевої культурної спадщини та інструментарій їхнього оцінювання [2]. Це дійсно призводить до обмеженого вкладення фінансів у інформаційні кампанії в соціальних мережах, оскільки інвестори можуть вважати, що вплив на громадську свідомість та культурний розвиток не є важливим аспектом, який варто враховувати в економічних стратегіях, які не гарантують безпосереднього фінансового повернення.

Англійський дослідник Ч. Лендрі, зазначає, що нині спостерігається радикальна трансформація виробничої діяльності, що призводить до змін у культурному житті. У

сучасному світі культурні ресурси – це сировина, яка прийде на заміну традиційним природним ресурсам [11].

Існуюче широке поле дискурсу з обраної теми актуалізує підняту проблему і потребує подальшого комплексного дослідження.

Мета статті – комплексно дослідити матеріали інформаційно-комунікативного контенту Інтернет-сайту та Facebook-сторінки Вінницького обласного центру народної творчості й розкрити суттєві аспекти застосування соціальних мереж в умовах повномасштабного вторгнення як дієвого інструменту презентації і популяризації нематеріальної культурної спадщини Вінниччини як регіону Центральної України.

Виклад основного матеріалу. В Україні, попри усвідомлення науковою спільнотою потенціалу цифрових публікаційних платформ для галузі культури, системний діалог між культурою і цифровими технологіями є вельми актуальним і потребує активізації. Адже, тема збереження й популяризації культурних надбань з'являється в Інтернетному просторі подеколи тоді, коли відбуваються екстраординарні пошкодження чи знищення видатних пам'яток, як-от, можливість втрати живої спадщини Криму, на прикладі традиційного кримськотатарського орнаменту орьнек [9]. (Нагадаємо, що орьнек є важливим елементом самоідентифікації кримського народу, невід'ємною складовою сучасної кримськотатарської культури та унікальною частиною культурної, мистецької та духовної спадщини України і який у грудні 2021 року було включено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства) [8]. Частішають випадки, коли певним рухомим та нерухомим пам'яткам культури журналісти й блогери присвячують тільки окремі «гарячі» реляції [14]. Така ситуація потребує докорінних змін, шляхом залучення нових інформаційних ресурсів на державному та громадському рівнях.

Обласні центри народної творчості (ОЦНТ) в історично-культосвітньому аспекті відіграють важливу роль у збереженні культурної спадщини та популяризації знань про Україну. Ефективну функцію культурного куратора української традиційної спадщини Вінниччини 85 років здійснює КО «Вінницький обласний центр народної творчості» (створений у січні 1939 р. як обласний будинок народної творчості (ОБНТ)). Етап заснування ВОЦНТ був тісно пов'язаний із соціокультурними реаліями радянського періоду. На тлі загальної

культурної трансформації, детермінованої радянським керівництвом у середині XX століття, ВОЦНТ виявився важливою ланкою у сфері культурної політики, узявши на себе референтну роль, залучаючи інтерес аудиторії до традиційної народної культури. З кінця 50-х років минулого століття, завдяки ініціативам Вінницького обласного центру народної творчості створювалися та підтримувалися фольклорні колективи, фестивальний рух, різнопланові етнографічні/польові дослідження з урахуванням етнічного складу громад, оновлювалися шкільні програми тощо. Це сприяло збереженню живої народної духовної культури, традиційного фольклорного мистецтва, популяризації народних ремесел, обміну творчим досвідом та ін.

У період радянського функціонування Вінницького обласного центру народної творчості деякі аспекти нематеріальної культурної спадщини були підтримані та збережені через різноманітні культурні ініціативи та заходи, які враховували ідеологічний контекст епохи, акцентуючи увагу на принципі соціалістичного реалізму. Окремі народні традиції, звичаї та обряди під впливом ідеологічних та політичних чинників були переосмислені або приглушені, щоб відповідати соціалістичному світогляду, що призвело до певної втрати їхньої оригінальності та автентичності. Втім, на противагу минулому, у реаліях сьогодення Вінницький обласний центр народної творчості є головною регіональною культурно-освітньою та науково-методологічною бюджетною організацією з відродження, збереження й розвитку народної творчості, аматорського мистецтва, координації діяльності осередків культури Вінницької області. Одним із головних напрямків діяльності Вінницького обласного центру народної творчості є вивчення та координація процесів культурного розвитку Вінниччини як регіону Центральної України, впровадження нових технологій і методик культурно-освітньої роботи, організації дозвілля, співробітництва з іншими суб'єктами культурної діяльності незалежно від відомчого підпорядкування та форми власності.

Структуру ВОЦНТ складають два відділи, діяльність яких спрямована на збереження і розвиток народної творчості й аматорського мистецтва та культурно-освітню роботу й організацію дозвілля. Починаючи з 2015 року, у Вінницькій області була розпочата робота щодо створення Обласного переліку елементів

нематеріальної культурної спадщини та просування виявлених елементів до Національного реєстру та міжнародних списків ЮНЕСКО. Загалом, станом на жовтень 2023 року до Обласного переліку нематеріальної культурної спадщини Вінниччини внесено 52 елементи нематеріальної спадщини, серед них – «Дідух. Технологія виплітання у селі Мирне», «Оберегова традиція на Зелені свята у селі Корделівка» із Калинівської громади, рогозо плетіння тощо. Відеопрезентація відкриття виставки «М'якохідські мальовані килими» демонструє цей елемент нематеріальної культурної спадщини Джулинської територіальної громади Гайсинського району (<https://www.facebook.com/vocnt33/videos/2219833438368361>) [3]. Кожен заклад культури Вінницької області підготував інформацію про автентичну традицію, яку зберегли у громаді та сакральну/обрядну страву, яку готують лише у них. Виявилось, що навіть не всі мешканці громад знають інформацію про дерев'яну колотуху, джур, пизу, душенину, що є назвами традиційних страв, які справдана готувалися у селах Вінниччини [13]. З метою збереження рецептів різноманітних страв Вінниччини на Facebook-сторінці ВОЦНТ розміщуються відео сюжети їх приготування. Приміром, здавна відому у багатьох селах Вінниччини страву, яку по-особливому готують на Великдень лише у селі Мазурівка Чернівецької територіальної громади і називають «Начинка» або «Дід» (своєрідна запіканка з м'ясом) презентує Кучківська Галина Олександрівна [3].

В умовах війни соціокультурні проблеми відходять дещо на другорядний план, оскільки всі сили держави сконцентровуються на отриманні перемоги над агресором. Разом з тим, ведеться дбайлива робота щодо збереження вцілілої частини пам'яток [12]. Для привернення уваги суспільства до цієї проблеми широко використовуються можливості ЗМІ, соцмережі, Інтернет. Пріоритетними напрямками діяльності Вінницького ОЦНТ в цей період є фокусування уваги на імплементації та сприянні відродженню й розвитку культурного ландшафту Центральної України з використанням інтернет-технологій. Однією з ключових складових цього процесу є впровадження програми «Народна творчість – жива душа народу». Розглядаючи народну творчість як важливу систему вічних моральних та естетичних цінностей, колектив ВОЦНТ, відповідно до свого статусу, активно

сприяє методичній і практичній підтримці закладів клубного типу області, аматорських колективів, майстрів декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, незалежно від їх відомчого підпорядкування. Активізація напрацювань теоретико-методологічного обґрунтування нормативно-правових актів та узгоджених стратегій щодо нематеріальної культурної спадщини Вінниччини надає підґрунтя для системної й комплексної державної підтримки цього регіону Центральної України.

Тенденцію щодо зростання використання в діяльності ВОЦНТ інтернет-технологій успішно демонструє постійно функціонуючий сайт Вінницького обласного центру народної творчості [4]. Сайт є інформаційним, різноманітним і тематично наповненим. Дизайн веб-ресурсу є привабливим, естетичним, відповідає тематиці завдань. Кольорова палітра добре підібрана і створює позитивне враження. Одним із суттєвих плюсів сайту є легка навігація. Головне меню чітко структуроване, що дозволяє користувачам легко знаходити потрібну інформацію. Шляхом контент-аналізу встановлено, що сайт Вінницького обласного центру народної творчості є доволі активним у плані оновлень. Аналітичний перегляд веб-ресурсу Вінницького обласного центру народної творчості продемонстрував відповідні до високого рівня технічні аспекти сайту, зокрема, швидке завантаження та адаптація для різних пристроїв. Проаналізований контент сайту має низку переваг, серед яких: наявність гіпертексту, актуальної інформації про події, стрічки новин; присутня інтеграція із соціальними мережами; можливість коментування та обговорення статей, документів; наявність мультимедійних блоків (фото, відео) та ін.

Зрозуміло, що завжди актуальним залишається додатковий фокус, спрямований на збільшення можливостей поширення новин та анонсів подій, що зможе підвищувати активність відвідувачів і підтримувати інтерес до НКС, а забезпечення сталої роботи сайту та вдосконалення SEO-оптимізації зможе підсилити його видимість у пошукових системах.

Вагомим ресурсом для культурологічного аналізу інформаційно-просторової популяризації національної нематеріальної культурної спадщини Вінниччини стала Facebook-сторінка ВОЦНТ у соціальних мережах, яка впевнено набуває популярності [3]. Facebook-сторінка Вінницького обласного

центру народної творчості насичена різноплановим контентом. Регулярність її оновлення (майже щоденне), різноманітність за тематикою цікавих публікацій, фото і відеоматеріалів забезпечують актуальність інформації щодо мистецьких подій, презентують роботу творчих колективів, висвітлюють організаційно-методичну активність Центру. Заходи охоплюють різні аспекти, пов'язані з народною творчістю регіону, яка містить збережену живу народну художню культуру з класичною фольклорною парадигмою і представлена широкою палітрою від інструментального фольклору та автентичної пісні, що побутують на Вінниччині, до народних ремесел, підкреслюючи різнобічну діяльність фахівців ВОЦНТ.

Варто відзначити яскравий візуальний матеріал, представлений на сторінці, який ефективно висвітлює творчий процес та креативну атмосферу працівників Центру. Фотографії та графічні зображення трактують яскраві моменти заходів та проєктів, створюючи естетично прийнятний візуальний досвід для відвідувачів. Контингент наявної аудиторії Facebook-сторінки ВОЦНТ, а це 8,8 тисяч читачів, засвідчує її різноманітність за віковими категоріями і за інтересами груп. Аудиторія Facebook-сторінки ВОЦНТ може обирати позицію активних учасників, здатних до активних дій у глобальній культурно-просвітницькій інфосфері, що сприяє збереженню й популяризації НКС. Зокрема, інформацію щодо дводенного культурного форуму «Традиції та сучасність – об'єднання громад», проведеного у липні 2024 року в селі Дашківці Якушинецької сільської ради Вінницького району в рамках культурно-мистецького проєкту «Щедрик об'єднує», під час якого відбулася виставка елементів нематеріальної культурної спадщини Вінниччини, а також концертний виступ народного аматорського фольклорного колективу «Війтівчанка» Війтівського СБК Бершадської МТГ Гайсинського району (керівник – заслужений працівник культури України Валентина Багач), було поширено 58 разів. Етно-вікенд «Заплетемо рогозу», що пройшов 20 липня 2024 року у селі Щітки Вінницької міської територіальної громади з презентацією елементів нематеріальної культурної спадщини Вінниччини було поширено 22 рази. Відеоматеріал від 9 липня ц. р. «Традиція рогозоплетіння житиме» набув 57 поширень.

Ці та інші приклади свідчать про взаємодію ВОЦНТ з різними категоріями широкої аудиторії, зацікавленої питаннями, пов'язаними зі збереженням і репрезентацією нематеріальної культурної спадщини Вінниччини. Це сприяє залученню нових прихильників діяльності Вінницького обласного центру народної творчості, підтримці існуючої спільноти, більш широкому висвітленню української народної художньої культури, фольклору, традицій тощо. Досвід роботи Вінницького обласного центру народної творчості засвідчує, що популяризація нематеріальної культурної спадщини у глобальній мережі є не лише засобом збереження культурних цінностей, але й стратегічним інструментом для стимулювання соціальної, економічної та освітньої активності на різних рівнях суспільства. Соціальні мережі відкривають можливості для обміну думками, ідеями, створення віртуальних об'єднань, які згуртовують людей за їхніми культурними вподобаннями. Цифрові колекції спільнот, які мають можливість та бажання публікувати й розповсюджувати інформаційно-комунікативний контент, виявляються вагомим інструментом для популяризації нематеріальної культурної спадщини певних областей України. Розміщення статей, фото, відео, аудіо матеріалів дають змогу якомога більшій кількості людей з різних куточків світу мати можливість побачити і прочитати актуальну інформацію, зберігаючи її для майбутніх поколінь.

Попри наявні досягнення ОЦНТ в популяризації НКС у глобальній мережі, можна вирізнити декілька проблем, вирішення яких дозволить активніше впроваджувати інформаційні технології у діяльність Центрів. У контексті взаємодії цифрових технологій з нематеріальною культурною спадщиною виникає проблема, пов'язана з відмінністю між цифровим та реальним досвідом споживання інформації. Хоча цифрові технології дозволяють здійснювати відображення культурних зразків через віртуальні засоби у віртуальні середовища, вони не завжди здатні передати аутентичний емоційний зв'язок та досвід реальної взаємодії людини з культурним надбанням. У віртуальному просторі може виникнути відчуття відокремленості від реальності та втрати контекстуальних аспектів, що почасти властиво аутентичному досвіду. Крім того, взаємодія з нематеріальною культурною спадщиною через цифровий контент може

викликати відчуття «штучності» та недостатньої присутності.

Цифровий досвід не є вторинним або менш справжнім заміником реального досвіду. Він є іншим форматом збереження та популяризації національної культурної спадщини, до сприйняття якого треба готувати споживача. У просуванні нематеріальної культурної спадщини в Україні виникає серйозна проблема, пов'язана з браком вмінь співробітників, що опікуються промоцією нематеріальної культурної спадщини, у сферах SEO та SMM, а також відсутність навичок у створенні аудіовізуальних матеріалів та 3D-турів із аудіо супроводом, що обмежує можливості ефективного просування культурних об'єктів. Нестача заохочення для креативних ініціатив у публікаційній та аудіовізуальній сферах ускладнює вирішення проблеми. Потрібні дієві кроки у напрямку навчання сучасним методам просування, а також створення стимулів для креативних ідей та їх фінансування через гранти та співпрацю з інвесторами.

Не менш вагомою є проблема тенденційності цифрового контенту, коли нематеріальна культурна спадщина одних спільнот домінує, а інших – представлена не достатньо повно. Нині це зумовлено й ситуацією активного ведення бойових дій в деяких регіонах України.

Іншим вагомим деструктивним фактором сучасного побутування НКС в інформаційному просторі є недостатня правова підтримка, особливо на міжнародному та державному рівнях. Доводиться констатувати, що в реаліях сьогодення, міжнародне право не достатньо захищає НКС. Основним документом, що опікується збереженням та охороною нематеріальної культурної спадщини, є національний перелік НКС. Інші механізми захисту, на кшталт створення консультативних пунктів, створення єдиного інформаційного ресурсу, офіційні переклади законодавства, підготовка персоналу у збройних силах, який би відповідав за збереження культурних цінностей – наразі існують лише теоретично, на стадії розробки. Відсутність чітких стандартів може зробити контент нематеріальної культурної спадщини уразливим перед ризиком неправомірного використання та зловживання у глобальному інформаційному просторі.

Проведений аналіз засвідчує, що навіть у складних умовах повномасштабного вторгнення Вінницьким обласним центром народної творчості в обраний нами період з січня по вересень 2023 року було проведено 104 заходи, спрямованих на дослідження, збереження та популяризацію нематеріальної культурної спадщини Вінницької області (див. Табл. 1).

Таблиця 1

Заходи щодо популяризації елементів нематеріальної культурної спадщини Вінниччини, проведені ВОЦНТ з січня по вересень 2023 року

Найменування заходу	Фестивалі/свята	Виставки	Конференції, круглі столи	Семінари	Експедиції, Дослідження	Креативні заходи
Загальна кількість – 104, з них:	12	27	4	11	5	45

Враховуючи видову різноманітність заходів, можна визначити високий рівень активності діяльності Вінницького обласного центру народної творчості у популяризації елементів НКС Вінниччини.

Ключову роль у збереженні та розвитку культурної спадщини регіону відіграють різноманітні за тематикою фестивалі, сприяючи їй передачі майбутнім поколінням і поглибленню національного самосприйняття («Народні строї Східного Поділля», «Різдвяне диво», «Кобзар і Україна», «Веснянки співаємо – Перемогу закликаємо!», «Покоління незалежних», «Джерело надій» та ін.).

Виставковий ландшафт Вінниччини вражає своїм розмаїттям та насиченістю, яка демонструє широкий спектр художніх виражень та культурних традицій. Важливим елементом виставкового календаря є виставки, присвячені національним святкам та подіям («Великодня писанка», виставка до Дня захисту дітей «Дитинство прагне творчості», «З Україною в серці», «Орнаменти Поділля», ін.). Ці заходи відзначають унікальність та різноманіття національного культурного надбання.

Вінницька область активно розвиває свою культурну сферу через проведення

різноманітних конференцій, круглих столів і зустрічей, спрямованих на вивчення та популяризацію нематеріальної культурної спадщини регіону. Ці заходи сприяють обміну досвідом та поглибленню знань у галузі культурної антропології та фольклористики.

Семінари/семінари-практикуми є важливими подіями у сфері збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини Вінниччини. Вони спрямовані на підвищення кваліфікації працівників культури та координацію зусиль у виявленні, документуванні та захисті цінних аспектів української народної художньої культури регіону Центральної України.

Про залучення різноманітних регіональних груп до дослідження культурних спадщин свідчить вісім проведених польових експедицій, які включають записи фольклору від носіїв народних традицій, науково-етнографічні студії тощо. Наукові розвідки та ініціативи ВОЦНТ, спрямовані на збереження та вивчення нематеріальної культурної спадщини, включають дослідження різноманітних аспектів регіональної культурної ідентичності. Протягом багатьох десятиліть триває пошукова робота серед довгожителів громади для виявлення музичного фольклору, старовинних та унікальних предметів побуту, одягу, знарядь праці тощо.

Значущим є обсяг проведених заходів за напрямом «креативні заходи» – 45 (див. Табл. 1). До цієї категорії віднесено майстер-класи (21), презентації, мистецькі проекти (10), відео сюжети (2), заходи масового відвідування (12). Новими, потенційно потужними заходами популяризації нематеріальної культурної спадщини в діяльності ВОЦНТ стало проведення флешмобу «Готуємо голубці разом», організація благодійної імпрези «Різдвяні піснеспіви», онлайн-проект «Як є рід – то буде й обід», створення відеосюжетів за участі довгожителів громади та ін.

Висновки. Комплексне дослідження матеріалів інформаційно-комунікативного контенту Інтернет-сайту та Facebook-сторінки Вінницького обласного центру народної творчості продемонструвало ефективність застосування соціальних мереж як дієвого інструменту презентації і популяризації нематеріальної культурної спадщини Вінниччини. В умовах повномасштабного вторгнення численна кількість людей з усього світу підтримує нашу країну, багато з них почали цікавитися різними даними (територія, культура, традиції, мистецтво, освіта, наука,

виробництво, нематеріальна культурна спадщина тощо) про Україну. У пошукових запитах мережі Інтернет збільшуються, і ймовірно й надалі будуть частішати запити, пов'язані з НКС. Висвітлення цінностей нематеріальної культурної спадщини у глобальному інформаційному просторі постає своєрідним каталізатором для зміцнення соціальної єдності та сталого розвитку регіонів України.

Завдяки популяризації в Інтернет та соціальних мережах інформації про НКС багато людей мають відкритий і безкоштовний доступ до різної інформації, а тому важливим є внесення до цих ресурсів актуальної інформації про події, спрямовані на популяризацію і збереження нематеріальної культурної спадщини України, правдивої інформації про військові дії, які відбуваються на території України та їх соціальні, економічні, екологічні, культурні наслідки для культури регіонів.

Узагальнення позитивного досвіду на матеріалах інформаційно-комунікативного контенту Вінницького обласного центру народної творчості (Інтернет-сайту та Facebook-сторінки) продемонструвало конкретні досягнення у популяризації і збереженні нематеріальної культурної спадщини Вінниччини в умовах повномасштабного вторгнення. Цифрова репрезентація контенту нематеріальної культурної спадщини регіонів України, зокрема Центральної України, у соціальних мережах є реально дієвим інструментом популяризації і збереження нематеріальної культурної спадщини в інформаційному полі. Варто підкреслити, що традиційна культура Вінниччини містить збережену живу народну художню культуру з класичною/традиційною фольклорною парадигмою. Для постійної ефективної роботи, пов'язаною з діджиталізацією, співробітникам центрів народної творчості необхідно володіти вміннями роботи у сферах SEO та SMM, що потребує постійного підвищення фахової кваліфікації та стимулювання науково-творчих підходів у цьому напрямі і є безперервно актуальною вимогою часу.

Література

1. Биркович Т. І., Морозова Я. А. Особливості використання соціальних мереж для просування бібліотечних ресурсів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 56–62.

2. Біла книга «Комерційні продукти у сфері культурної спадщини», підготовлена для проєкту «ReHERIT: спільна відповідальність за спільну спадщину». Проєкт ReHERIT. URL : <https://reherit.org.ua/material/komertsijni-produkty-u-sferi-kulturnoyi-spadshchyny/> (дата звернення: 03.06.2023).

3. Вінницький обласний центр народної творчості. Офіційна сторінка на Facebook. URL : <https://www.facebook.com/vocnt33> (дата звернення: 03.06.2024).

4. Вінницький обласний центр народної творчості. Офіційний веб-сайт. URL : <http://vocnt.org.ua/> (дата звернення: 03.06.2024).

5. Горбань Ю. І., Олійник О. М. Інформаційна культура особистості в цифрову епоху: до питання академічної доброчесності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 63–70.

6. Для 91% українців Інтернет така ж потреба як їжа – дослідження. Minfin. URL : <https://minfin.com.ua/ua/2023/12/10/117606357/> (дата звернення: 03.12.2023).

7. Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини. Державне агентство з питань культурної спадщини України. URL : <https://mcip.gov.ua/kulturna-spadshchyna/konventsiiia-yunesko-pro-okhoronu-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny/> (дата звернення: 03.12.2023).

8. Кримськотатарський орнамент орнамент включено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства. Міністерство закордонних справ України: веб-сайт. URL : <https://mfa.gov.ua/news/krimskotatarskij-ornament-ornek-vklyucheno-do-reprezentativnogo-spisku-nematerialnoyi-kulturnoyi-spadshchiny-lyudstva> (дата звернення: 02.06.2024).

9. Культурні цінності Криму і Донбасу в умовах війни та окупації: матер. кругл. ст. «Історико-культурний та науковий потенціал Півдня та Сходу України в умовах окупації та воєнних дій: загрози, втрати, перспективи збереження та відновлення», м. Київ, 12 лист. 2015 р. / Інститут історії України НАН України. м. Київ, 2015. 90 с.

10. Кухтіна А. А. Соціальні мережі як засіб реклами бібліотечної діяльності. Вчені записки кафедри документознавства та інформаційної діяльності (КДІД) НМетАУ: зб. наук. праць. Вип. 1. Дніпро : НМетАУ, 2019. 92 с.

11. Лендрі Ч. Креативне містотворення: його сила і можливості. Харків, 2020. С. 251.

12. Нематеріальна культурна спадщина під прицілом: чи є культурний геноцид злочином? Юридична газета. URL : <https://yur-gazeta.com/publications/practice/mizhnarodne-pravo-investiciyi/nematerialna-kulturna-spadshchina-pid-pricilom--chi-e-kulturniy-genocid-zlochinom.html> (дата звернення: 01.12.2023).

13. Реєстр елементів культурної спадщини Вінниччини поповнила ще одна традиція. VitaTV.

URL : <https://vitatv.com.ua/kultura/reyestr-elementiv-kulturnoyi-spadshchyny> (дата звернення: 03.07.2023).

14. Таємниці кримськотатарського орнаменту зі спадщини ЮНЕСКО: «Ми врятували його, бо повернулися додому». Local History. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/mi-vriatuvai-iogo-bo-povernulisia-dodomu-taemnitsi-krimskotatarskogo-ornamentu-zi-spadshchini-iunesko/> (дата звернення: 07.09.2023).

15. У Мінкульті зафіксували майже 400 злочинів РФ проти культурної спадщини. Олена Барсукова. Українська правда: веб-сайт. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/25/249270/> (дата звернення: 02.12.2023).

16. Цесьців, Д., 2020. Сучасні особливості розвитку туристичних дестинацій Вінницької області. В: Львівський державний університет фізичної культури імені І. Боберського. Сучасні тенденції розвитку індустрії гостинності: збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, м. Львів, 26–27 листопада 2020 р. Львів: ЛДУФК ім. І. Боберського. С. 292–294.

References

1. Byrkovych, T., & Morozova, Ya. (2024). Features of Using Social Networks for the Promotion of Library Resources. Herald of National Academy of Culture and Arts Management, 1, 56–62 [in Ukrainian].

2. White Book “Commercial Products in the Field of Cultural Heritage” Prepared for the ReHERIT Project: Joint Responsibility for Common Heritage. (2023). ReHERIT Project. URL: <https://reherit.org.ua/material/komertsijni-produkty-u-sferi-kulturnoyi-spadshchyny/> [in Ukrainian].

3. Vinnytsia Regional Centre of Folk Art. (n.d.). Official Facebook page. URL: <https://www.facebook.com/vocnt33> [in Ukrainian].

4. Vinnytsia Regional Centre of Folk Art. (n.d.). Official website. URL : <http://vocnt.org.ua/> [in Ukrainian].

5. Horban, Yu., & Oliinyk, O. (2024). Information Culture of the Personality in the Digital Age: On the Issue of Academic Integrity. Herald of National Academy of Culture and Arts Management, 1, 63–70 [in Ukrainian].

6. For 91% of Ukrainians, the Internet is as Essential as Food – Research. (2023). Minfin. URL: <https://minfin.com.ua/ua/2023/12/10/117606357/> [in Ukrainian].

7. UNESCO Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage. (2023). Official website of the State Agency for Cultural Heritage of Ukraine. URL: <https://mcip.gov.ua/kulturna-spadshchyna/konventsiiia-yunesko-pro-okhoronu-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny/> [in Ukrainian].

8. The Crimean Tatar Ornek Ornament is Included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. (n.d.). Ministry of Foreign Affairs of Ukraine. URL: <https://mfa.gov.ua/news/krimskotatarskij-ornament-ornek-vklyucheno-do-reprezentativnogo-spisku->

nematerialnoyi-kulturnoyi-spadshchini-lyudstva [in Ukrainian].

9. Cultural Values of Crimea and Donbas in the Context of War and Occupation: "Historical-Cultural and Scientific Potential of the South and East of Ukraine in the Context of Occupation and Armed Conflict: Threats, Losses, Preservation, and Restoration Prospects". (2015). Proceedings of the Round Table, Kyiv, 12 November 2015. Kyiv, 90 [in Ukrainian].

10. Kukhtina, A. A. (2019). Social Networks as a means of Advertising Library Activities. Scholarly Notes of the Department of Document Studies and Information Activities (KDID) of the NMetAU, 1, 92 [in Ukrainian].

11. Landry, C. (2020). Creative City-Making: Its Power and Possibilities. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Intangible Cultural Heritage in Focus: Is Cultural Genocide a Crime? (2023). URL: <https://yur-gazeta.com/publications/practice/mizhnarodne-pravo-investiciyi/nematerialna-kulturna-spadshchina-pid-pricilom--chi-e-kulturniy-genocid-zlochinom.html> [in Ukrainian].

13. Registry of Cultural Heritage Elements in Vinnytsia Region Enriched with Another Tradition. (2023). VitaTV. URL: <https://vitatv.com.ua/kultura/rejestr-elementiv-kulturnoyi-spadshchyny> [in Ukrainian].

14. "We Saved It Because We Returned Home": Secrets of the Crimean Tatar Ornament from UNESCO's Heritage. (2023). Local History. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/mi-vriatuvali-iogo-bo-povernulisia-dodomu-taiemnitsi-krimskotatarskogo-ornamentu-zi-spadshchini-iunesko/> [in Ukrainian].

15. Russia's Nearly 400 Crimes Against Cultural Heritage Documented by the Ministry of Culture. Olena Barsukova. (2023). Ukrayinska Pravda. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/25/249270/> [in Ukrainian].

16. Tsestsiy, D. (2020). Modern Features of the Development of Tourist Destinations in Vinnytsia Region. In Lviv Ivan Boberskyi State University of Physical Culture. Lviv, 292–294 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 03.07.2024
Отримано після доопрацювання 06.08.2024
Прийнято до друку 14.08.2024*

Цитування:

Шман С. Ю., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Розвиток культурологічної наукової школи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 32–37.

Shman S., Shulgina V., Yakovlev O. (2024). Cultural scientific school development of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 32–37 [in Ukrainian].

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

Шульгіна Валерія Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти «Академія
культури і мистецтва»
Закарпатської обласної ради
<https://orcid.org/0000-0001-6007-2901>

Яковлев Олександр Вікторович,
доктор культурології, професор,
ректор Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-5881-0861>

РОЗВИТОК КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ НАУКОВОЇ ШКОЛИ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

У статті представлено огляд сучасного стану культурологічних досліджень кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (далі – ОНМА), а також огляд сучасних наукових культурологічних досліджень зазначеного вищого навчального закладу. **Мета дослідження** – визначити перспективи та напрями культурологічних досліджень кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА. **Методи дослідження**. Для досягнення мети були використані загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких: історико-культурологічний, структурно-функціональний, аналітичний та інформаційний, для встановлення специфіки дослідницьких культурологічних робіт науковців ОНМА. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в комплексному аналізі проблематики прикладних культурологічних кафедр теоретичної та прикладної культурології провідного вищого навчального закладу мистецтв Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, яка розвиває культурологію у музичному аспекті. **Висновки**. На прикладі кафедри теоретичної та практичної культурології ОНМА ми простежили як культурологія трансформується з абстрактної філософської галузі до наукової та набуває практичного значення. Ця думка ґрунтується на основі огляду кандидатських дисертацій, у яких простежується рух у бік прикладної культурології, що повною мірою відображає особливості сучасного стану наукової практики. Міждисциплінарний характер галузі відкриває великий потенціал для можливості гнучкого розуміння культурних практик.

Ключові слова: культурологія, культурологічні дослідження, музична культурологія, кафедра теоретичної та практичної культурології ОНМА.

Shman Svitlana, Candidate of Cultural Studies, Acting Dean of the Faculty of Music, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts; Shulgina Valeriya, Doctor of Art Studies, Professor, Department of Musical Art, Communal Institution of Higher Education "Academy of Culture and Arts" of Zakarpattia Region; Yakovlev Oleksandr, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rector of Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

Cultural scientific school development of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The article presents an overview of the current state of cultural studies of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music (ONMA), as well as an overview of modern scientific cultural studies of the mentioned higher educational institution. **The purpose of the research** is to determine the perspectives and directions of cultural studies of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the National Academy of Sciences. **Research methods.** To achieve the goal, general scientific and special methods were used, including: historical-cultural, structural-functional, analytical and informational to establish the specifics of cultural research works of ONMA scholars. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the comprehensive analysis of the problems of applied cultural studies of the Department of Theoretical and Applied

Cultural Studies of the leading higher educational institution of arts of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, which develops cultural studies in the musical aspect. **Conclusions.** Using the example of the department of theoretical and practical cultural studies of the Ukrainian National Academy of Sciences, we traced how cultural studies transforms from an abstract philosophical field to a scientific and practical one. This opinion is based on a review of candidate's theses, which trace the movement towards applied cultural studies, which fully reflects the features of the modern state of scientific practice. The interdisciplinary nature of the field opens up great potential for a flexible understanding of cultural practices.

Keywords: cultural studies, cultural studies, musical cultural studies, department of theoretical and practical cultural studies of ONMA.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні проблеми культурології входять до сфери наукових інтересів освітньо-наукових підрозділів вищих мистецьких навчальних закладів, які стають осередками культурологічних досліджень.

Предметне поле культурології значно розширило можливості для полідисциплінарних пошуків музикознавців та мистецтвознавців. Результатом стало формування нового стилю мислення та поява нових парадигм усвідомлення минулого та теперішнього, векторів культурологічної науки в дослідженні складових культури з позицій її міждисциплінарних зв'язків.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання вивчення загальних тенденцій культурно-мистецьких процесів в різні історичні періоди, здійснено в роботах Шульгіної В., Араї Берріос Н., Ванюги Л., Виткалова В., Каболової Т., Карась Г., Комісарова О., Микуланинець Л., Сиваш І. та ін. Одним із пріоритетних напрямів культурологічних досліджень є духовні начала в культурі та мистецтві, що набули значного розвитку в публікаціях українських вчених Андросової Д., Маркової О., Муравської О., Шульгіної В., Яковлева О. та інших наприкінці ХХ початку ХХІ ст.

Проблеми мистецької освіти та її розвитку в Україні висвітлені у працях Білаша П., Берегової О., Волкова С., Івановської Н., Тимошенка О., Уланової С. та ін.

З іншого боку, регіональний вимір національних культурологічних досліджень все ще залишається найменш розвиненим. Основною причиною цього є соціально-політична ситуація, що склалася в Україні, а саме: централізація в усіх сферах життя суспільства.

Саме тому наукова думка в останні десятиліття стрімко розвивається в напрямку відновлення цілісності бачення культурних процесів, зокрема, визначення особливостей розвитку регіональних культурологічних наукових шкіл. Тому, всі здобутки наукової думки розглядаються як цілісні і самодостатні у своїй специфіці та є важливими складовими загальнонаціональної культури.

Виклад основного матеріалу. Глобалізаційні процеси, що мають місце в сучасному світі, вже давно вийшли за межі

міжнародної політики та світової економіки, і все частіше проявляються в сфері культури, висуваючи, тим самим, нові умови міжкультурного діалогу та універсальні цивілізаційні стандарти, що сприяють процесам духовної інтеграції у всіх сферах життя сучасного суспільства. Позначені процеси водночас граничать з пошуками способів виявлення та збереження культурної самобутності, узагальненої у різноманітних феноменах національної самосвідомості, що виявляють найбільш показові риси національного «образу світу» та його культурних цінностей, демонструючи тим самим реально існуючу парадигму ідеологічного та культурного єднання соціуму, обумовлену її історичним розвитком.

«В Україні культурологічні наукові школи почали формуватися з середини 90-х років ХХ ст. У першій чверті ХХІ століття, напередодні 90-річчя найстарішої музичної академії України, Вченою радою Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової була створена кафедра теоретичної та прикладної культурології. Передумовою її заснування стала культурологічна орієнтація в розвитку музично-історичної сфери, що визначила виняткову активність цієї галузі музикознавства протягом усього ХХ століття, включаючи поширення музикознавчої методології на гуманітарну сферу. Посилений акцент на культурологічному вимірі в діяльності кафедри визначили чіткий шлях для подальшого розвитку кафедри загалом і культурологічного напрямку зокрема» [2, 225]. Керівництво кафедрою здійснює доктор мистецтвознавства, професор Маркова О. (авторка восьми книг, в тому числі «Проблеми вивчення музичної культури», та понад 150 публікацій, зокрема «Проблеми соціокультурного аналізу музики»). Науковий потенціал кафедри складається з «п'яти штатних працівників – чотири доктори мистецтвознавства, з них два музикознавці (Маркова О., Андросова Д.) і два культурологи (Муравська О., Соколова А.), один (Левіцька-Моторна Т.) кандидат мистецтвознавства з культурології. Усі вони вихованці Маркової О. у співпраці з професором Шульгіною В. і під її керівництвом захистили кандидатські

дисертації з культурології Волкова Г., Левіцька-Моторна Т. На кафедрі працює єдина в Одесі аспірантура з культурології, яка в поточному році здійснює перший випуск аспірантів, здійснюється підготовка докторських дисертацій під керівництвом Маркової О. і Муравської О.» [8, 127-128].

«Розвиток музичної культурології як самостійної наукової і навчальної дисципліни спирається на праці професора Маркової О., адже вона єдиний в Україні автор (у світі одна із двох авторів) книги, у якій обґрунтовано предмет і проблематику музичної культурології. Видана німецькою мовою (переклад доцента Миронова В.), ця книга увійшла в перелік десяти кращих книг каталогу Віденського університету (за даними представництва Міжнародного музикологічного форуму в Лювені, Бельгія, 2002)» [8, 127].

Великим здобутком кафедри прикладної культурології стали захисти дисертацій Штирбул В., Бейник Є., Петровської Н. на здобуття ступеней докторів філософії за спеціальністю 034 «Культурологія».

Зміст дисертацій відбиває духовний світ великих композиторів Польщі та Угорщини.

Дисертаційне дослідження Штирбула В. «Сакральне в мистецтві як породжуюча дійсність модель» успішно захищене 22 травня 2024 року на спеціалізованій Вченій раді Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, науковий керівник – доктор філософських наук, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології Соболевська Олена Костянтинівна. Офіційні опоненти: Яковлев Олександр Вікторович, доктор культурології, професор, ректор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва та Тарасенко Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського.

В роботі приділена увага уявленням про сакральне в його входженні в мистецтво як чинника, що формує еволюцію поглядів на соціум, і моделює його трансформації в ході розвитку суспільства. Дисертація присвячена темі, яка супроводжує мистецтво від початків його художньо-самодостатнього існування до сьогодення – впливу на життєве оточення естетично-значущо виокремленого з нього. Цей вплив закладений ритуально-обрядовою генезою мистецького акту, однак художня виокремленість «другої реальності» нерідко претендувала на певну незалежну позицію відносно її породжуючої «першої реальності». В мистецтві спливають шари поза- і понад-

реального надбань, однак часто у вигляді компенсаторних відносно дійсності породжень, які співпадають з ідейними та уможлядно очікуваними подіями і вчинками, жаданими в людських установах і часто недосяжних для конкретики соціально-поведінкових рекомендацій і описів.

«В проявах компенсативної активності мистецької сфери проступають життєво-достовірно виглядаючи породження «другої реальності», які покликані навести людський розум та інтелектуальний, віросповідальний інстинкти на творення особистісних і поведінково-емоційних реакцій, які прогнозують перетворення дійсності в бажаному для людей конкретної епохи і географічного простору ракурсі, іноді непередбачуваного і надзвичайно рефлексивного з позицій попередніх напрацювань і очікувань» [7, 5].

Наше сьогодення насичене соціально непередбачуваними сплесками і вибухами, складними пошуками оптимального виходу з пасток соціальних проблем, що активізує увагу, у тому числі, до мистецьких прогнозувань, особливо тих, які демонструють свою певну альтернативність реальності як такої. Автор дисертації доцільно посиляється на історичний досвід музики XVII-XVIII століть, коли музично-теоретична освіченість монархів галліканської Франції підказала концепцію особливого роду єдності музичного і соціального буття, яка видала зразок моделі просвіченої монархії за ідеєю її втілення у гомофонно-гармонічному мисленні: «Від начал мистецького породжуючого нову дійсність впливу йдуть приклади моделювання соціальних відносин у музичній фактурі. Історичним фактом є введення фактури гомофонно-гармонічного мислення в музиці, обумовлене потребою відтворити засоби співвідношення людей в соціумі просвіченої монархії: мелодична побудова, що «тримає» багатоголосся, супроводжується струнками рядами організованих підданих. Недарма той фактурний тип перемиг у Віденській школі, на тлі прийняття німецьким світом Йозефінізму як благої для різних соціальних верств монархії» [6, 5]. Наведена цитата вказує на актуальний аспект культурологічної і мистецтвознавчої думки, певного перетворення дійсності засобами мистецького моделювання відносин та емоційних реакцій на них, що «перевертають» напрацьовані типології й пропорції людських взаємин, що став предметом дослідження Валентина Штирбула.

Розробка дослідження в міждисциплінарному дискурсі обумовила використання матеріалів з культурології,

мистецтвознавства, філософії, історії, що забезпечує якісний рівень розв'язання наукових завдань розвідки. Також дисертація Валентина Штирбула має вельми ґрунтовну джерельну та методологічну основу – праці зарубіжних і вітчизняних дослідників, які були використані у процесі осмислення окремих складових предмета дослідження, застосування методологічних підходів до розуміння культурних феноменів і явищ.

Цілком виправданими є всі окреслені позиції наукової новизни дисертації Валентина Штирбула, оскільки у процесі обґрунтування теоретико-методологічних засад та вирішення проголошених завдань дисертації в дослідженні вперше конституційовано декілька важливих позицій, особливо слід виділити наступні: застосований напрям моделювання як інструмента еволюційного розвитку мистецтва та відображені системи поглядів в культурно-історичній галузі у вигляді системної моделі; використано моделювання мистецьких процесів у просторі зовнішніх факторів їх взаємного впливу на дійсність; позначені сакральні витoki мистецької і навколomистецької сфер як форм організації творчої діяльності, спрямованої на створення моделей культури, що трансформують реалії, тобто виконують функції моделей, що породжують нову дійсність; визначені історичні етапи виявлення сакрально детермінованих моделей, що породжують дійсність, у тому числі античні, візантійські-середньовічні, моделі Нового часу та поставангардних часів; виокремлені типології сакральних механізмів мистецьких і навколomистецьких породжуючих моделей у вигляді ініціативних і долучаючих акцій емоційно-символічного призначення (мода New Look); виявлено процеси, що випереджують духовну складову у сучасному мистецтві (інтернет, відео, музичне, ігри, релігійне) та обґрунтовано їх вплив на дійсність.

19 червня 2024 року на спеціалізованій вченій раді Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової успішно захищена дисертація Петровської Н. «Духовно-етичні настанови сарматизму та їх відтворення в польській фортепіанній музиці XIX-XX століть», науковий керівник Муравська О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної. Офіційні опоненти: Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради та Каблова Тетяна Борисівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри

музично-теоретичних дисциплін Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

В дисертації Наталії Петровської обрано досить оригінальний ракурс, що передбачає проектування ідеології сарматизму та створеної на його основі культури польської фортепіанної музики та її жанрово-інтонаційної специфіки. Поставлена автором роботи мета – «виявлення духовно-релігійних та художньо-етичних настанов феномену польського сарматизму і його впливу на розвиток польської фортепіанної музики XIX – початку XX століття» [4, 25] – вирішена досить ґрунтовно, про що свідчить широкий спектр історичних та мистецьких матеріалів, залучених дисертанткою у дослідженні польського сарматизму та його культурних проєкцій. В полі зору автора опинилися «сарматський портрет», «сарматське бароко», культура польського аристократичного салону, польський бідермаєр, художньо-публіцистична та літературно-поетична діяльність А. Міцкевича, Ю. Словацького та їх сучасників. Предметом окремих жанрово-стильових узагальнень в контексті проблематики дисертації є фортепіанна спадщина М. Шимановської, Ф. Шопена, З. Носковського, Ю. Зарембського, їх попередників і сучасників, творчо-виконавська та політична діяльність І. Падеревського, а також В. Малішевського («варшавський період»).

«Музичні рухи віддзеркалювали суспільно-історичні тенденції часу, сприяли інтеграції професійних музикантів і аматорів. Це певною мірою стимулювало розвиток музичного мистецтва й освіти» [5, 136].

Бейнк Є. свій фундаментальний науковий доробок «Сакральні засади творчості Ф. Ліста та їх проєкція на фортепіанні й симфонічні твори композитора» захистила на засіданні спеціалізованої вченої ради Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової 20 червня 2024 року, науковий керівник Сокол Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, академік Академії наук Вищої освіти України. Офіційні опоненти – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради Шульгіна Валерія Дмитрівна; кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін Київської муніципальної академії

естрадного та циркового мистецтв Каблова Тетяна Борисівна.

Загальноприйняте уявлення про Ф. Ліста, як віртуозного та яскравого композитора довгий час циркувало у наукових працях та монографіях дослідників його творчості. Більшість музики, і, особливо, пізня творчість Ф. Ліста, нерозривно пов'язані з його духовними устремліннями, з францисканськими ідеалами. Пізній Ф. Лист неухильно дотримувався релігійних канонів та догм у всіх їх різноманітних аспектах. В багатьох творах композитора був закладений аскетизм і постійна боротьба за прагнення піднятися вище і вище, щоб досягти трансцендентного стану для розуміння Бога. Вчений, Джеймс М. Бейкер писав Лісту: «Лише через важку боротьбу і страшні скорботи душа може знайти звільнення ... вона продовжує шлях до екстатичної трансцендентності єднання з Богом, до катастрофічного утвердження віри. Цим пронизана творчість Ліста» [9, 174].

Глибока віра Ф. Ліста у духовну силу музики, здатну ушляхетнити суспільство, відбилася у його фортепіанних та симфонічних творах, проте рідко ставала окремою темою для глибокого та всебічного дослідження. Дисертаційне дослідження Бейник Є. виявляє аспекти релігійно-духовного виміру творчості Ф. Ліста, аналізує рідкісні твори композитора. Робота є актуальною, своєчасною та розкриває нові грані творчої спадщини Ф. Ліста.

Вперше в українському і європейському мистецтвознавстві предметом аналізу стали духовні фортепіанні композиції Ф. Ліста, запропонована методика культурологічного аналізу духовних позицій в спадщині композитора; представлений оригінальний підхід інструментальних духовних установлень Ф. Ліста з проєкціями на духовні композиції для фортепіано; прийнятий ракурс духовної визначеності інструменталізму Ф. Ліста, поширений на сукупність його інструментального спадку у цілому. Доводяться до повноти змістовні характеристики таких творів як: фортепіанні транскрипції Ф. Ліста, дві легенди для фортепіано, антифони і респонсорії, присвячені фрагментам страсної Седмиці, фортепіанні цикли духовної тематики, симфонічні поеми. Підносяться на новий щабель характеристики духовних настанов композитора.

Проведені захисти дисертацій Бейник Є., Петровської Н. та Штирбула В. продемонстрували високі наукові здобутки в галузі культурології, забезпечені активною діяльністю колективу ОНМА в персоналіях членів науково-педагогічних працівників

кафедри теоретичної та практичної культурології. Маємо за честь брати участь та бути причетними до культурологічної школи ОНМА.

З ініціативи і під керівництвом Маркової О. в ОНМА з 1998 року і дотепер щорічно відбувається міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність», а починаючи з 1999 року, у співпраці із професором Мірошніченко С. – «Захід-Схід: культура і мистецтво». З 2019 року видаються збірки тез і матеріалів цих конференцій (опубліковано шість збірників). Ці конференції проводилися спільно з професором Шульгіною В., зокрема і в Києві – у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва» [8, 127].

Наукова новизна. Проблематика прикладних культурологічних досліджень є однією з найактуальніших в українській культурі. Кафедра теоретичної та прикладної культурології провідного вищого навчального закладу мистецтв Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової розвиває культурологію у музичному аспекті.

Висновок. Таким чином, на прикладі кафедри теоретичної та практичної культурології ОНМА ми простежили як культурологія трансформується з абстрактної філософської галузі до наукової та набуває практичного значення. Ця думка ґрунтується на основі огляду кандидатських дисертацій, у яких простежується рух у бік прикладної культурології, що повною мірою відображає особливості сучасного стану наукової практики. Міждисциплінарний характер галузі відкриває великий потенціал для можливості гнучкого розуміння культурних практик.

Оглядаючись на пройдений шлях кафедри теоретичної та практичної культурології ОНМА до висот культурологічної науки можемо констатувати, що він цілеспрямований, плідний і красивий, осяяний радістю відчуттям прекрасного, творення добра для своїх аспірантів і докторантів, молодих науковців, друзів і колег.

Розповідаючи про доктора мистецтвознавства, професора Олену Маркову – завідувачку кафедри теоретичної та практичної культурології ОНМА мимоволі хочеться знову повторювати про талановитого українського вченого, в якій втілено життєвий досвід, мудрість, талант вченого-організатора. Викликає довіру і відповідну наукову оцінку особиста участь Маркової О. в одержанні дослідницьких результатів культурологічного аспекту підготовки аспірантів й ширше – музичного профілю, згідно з яким акцент переноситься з традиційної настанови на розвиток культури мислення.

Без перебільшення маємо зазначити, що культурологічна наукова школа ОНМА зайняла авторитетне місце серед вітчизняних наукових інституцій та закладів вищої освіти, які залишаються центрами фундаментального вивчення світової культури.

Література

1. Бейник Є. В. Сакральні засади творчості Ф. Ліста та їх проекція на фортепіанні й симфонічні твори композитора : дис. ... канд. культурології (доктора філософії) за спеціальністю 034 «Культурологія» : Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

2. Маркова О.М. Культурологізація музичної освіти і кафедра музичної культурології в ОНМА імені А. В. Нежданової. Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство. Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2020. С. 224-227.

3. Маркова О. Музична культурологія в системі сучасного гуманітарного знання // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Випуск 1 (1), 2013. International journal. Culturology. Philology. Musicology. – К.: Міленіум 2013. – № 1. – С. 145-149.

4. Петровської Н. М. Духовно-етичні настанови сарматизму та їх відтворення в польській фортепіанній музиці XIX-XX століть : дис. ... канд. культурології (доктора філософії) за спеціальністю 034 «Культурологія» : Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

5. Шман С.Ю. Олімпійський музичний рух в Україні у XX столітті // Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини XX – першої чверті XXI століття. На пошану Валерії Дмитрівни 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. 134-139.

6. Штирбула В. Ю. «Сакральне в мистецтві як породжуюча дійсність модель» : дис. ... канд. культурології (доктора філософії) за спеціальністю 034 «Культурологія» : Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

7. Шульгіна В.Д., Кравченко А.І. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки / Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3–11.

8. Яковлев О.В. Одеська мистецтвознавча школа Олени Маркової в науковому ареалі України // Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини XX – першої чверті XXI століття. На пошану Валерії Дмитрівни 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. 122-129.

9. Ben Arnold. The Liszt Companion. ABC-CLIO, 2002. 496 p.

10. Shulgina V. D. UNIQUE MANUSCRIPTS AND PRINTED DOCUMENTS OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE 18TH CENTURY: SOURCES SEARCH // Cultural and arts studies of National Academy of Culture and Arts Management : collective monograph / O. S. Afonina, P. E. Herchanivska, Zh. Z. Denysiuk, V. P. Diachuk, etc. – Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. – 166-182 p. (<http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/72/816/1780-1>)

References

1. Beynyk, E. V. (2024). Sacred Principles of F. Liszt's work and their Projection on the Composer's Piano and Symphonic Works. *PhD Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

2. Markova, O. M. (2020). Culturalisation of Music Education and the Department of Musical Cultural Studies at A. V. Nezhdanova ONMA. *Culture, Education, Creativity: World Technologies, Author's Ideas, Traditions and Innovation*, 224–227 [in Ukrainian].

3. Markova, O. M. (2013). Musical Cultural Studies in the System of Modern Humanitarian Knowledge. *Culturology. Philology. Musicology*, 1, 145–149 [in Ukrainian].

4. Petrovska, N. M. (2024). Spiritual and Ethical Guidelines of Sarmatism and their Reproduction in Polish Piano Music of the XIX-XX Centuries. *PhD Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

5. Shman, S. Yu. (2024). The Olympic Musical Movement in Ukraine in the 20th Century, Dialogue of Artistic and Pedagogical Generations of Ukraine in the middle of the 20th – the First Quarter of the 21st Century. In *In honour of Valeria Dmitrivna Shulhinii*. Kyiv, 134–139 [in Ukrainian].

6. Shtirbula, V. Yu. (2024). The Sacred in Art as a Model Generating Reality. *PhD Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

7. Shulgina, V. D., & Kravchenko, A. I. (2015). Theoretical and Methodological Aspects of Cultural Regionalism, *Bulletin of Lviv University*, 16, 3–11 [in Ukrainian].

8. Yakovlev, O. V. (2024). Odesa School of Art History of Olena Markova in the Scientific Area of Ukraine, Dialogue of Artistic and Pedagogical Generations of Ukraine in the middle of the 20th – the First Quarter of the 21st Century. In *In honour of Valeria Dmitrivna Shulhinii*. Kyiv, 122–129 [in Ukrainian].

9. Ben Arnold. (2002). The Liszt Companion. ABC-CLIO [in English].

10. Shulgina V. D. Unique Manuscripts and Printed Documents of Ukrainian Musical Culture of the 18th Century: Sources Search. Cultural and arts studies of National Academy of Culture and Arts Management. Lviv-Toruń, 166–182 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024*

Цитування:

Власенко І. М., Король А. М. Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 38–45.

Vlasenko I., Korol A. (2024). Intermediality of Modern Art and Technologies of its Perception. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 38–45 [in Ukrainian].

Власенко Ірина Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету
<https://orcid.org/0000-0003-2073-4864>
fedorenko.helen@ukr.net

Король Анжеліка Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри педагогіки Криворізького державного педагогічного університету
<https://orcid.org/0000-0002-0853-6331>
korol.anzhela@kdrpu.edu.ua

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА І ТЕХНОЛОГІЇ ЙОГО СПРИЙНЯТТЯ

Мета статті – виявити особливості прояву інтермедіальності в сучасному мистецтві у їх впливі на перцептивні процеси і запропонувати доцільні технології сприйняття інтермедіальних художніх явищ. **Методологія дослідження** ґрунтується на концепціях теорії медіа, теорії комунікації, теорії сучасного мистецтва, задіює загальнонаукові принципи взаємозв'язку, систематизації, синергії. Мета і завдання статті зумовили необхідність застосування методу екстраполяції евристичних алгоритмів точних наук на евристику мистецьких явищ з виходом на практичні методи організації сприймання інтермедіальності сучасного мистецтва здобувачами вищої освіти. Використання аналітичного методу дозволило виявити змістові і формотворчі ресурси інтермедіальності у її актуальному розвитку. **Наукова новизна** полягає в здійсненні проєкції властивостей інтермедіальності сучасного мистецтва на технології його сприйняття в процесі університетської підготовки. У статті вперше у вітчизняному мистецтвознавстві осмислено **особливості** проявів інтермедіальності сучасного мистецтва у зв'язку з комунікацією його реципієнтів. **Висновки.** Інтермедіальність є однією з основних тенденцій розвитку мистецтва, яка полягає у видовому діалозі. З погляду перцептивних процесів інтермедіальність актуалізує цілісність сприйняття, що задіює різні чуттєві модальності. Інтермедіальність у сучасному художньому просторі переростає межі взаємодії мистецтв, підключаючи інші сфери культури і забезпечуючи нероздільність синтезованих елементів у творчих практиках, відмінних від традиційних. Сприйняття інтермедіального сучасного мистецтва потребує підготовки, яку доцільно здійснювати в освітньому процесі. Ефективними технологіями сприйняття інтермедіальності сучасного мистецтва є інтерактивні та інтермедіальні.

Ключові слова: сучасне мистецтво, інтермедіальність, взаємодія, сприйняття, вид мистецтва, технологія, інтерпретація.

Vlasenko Iryna, Candidate of Art History, Associate Professor, Kryvyi Rih State Pedagogical University; Korol Anzhelika, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kryvyi Rih State Pedagogical University

Intermediality of Modern Art and Technologies of its Perception

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the manifestation of intermediality in modern art in their influence on perceptual processes and to propose appropriate technologies for the perception of intermedial artistic phenomena. **The research methodology** is based on the concepts of media theory, communication theory, modern art theory and uses general scientific principles of interconnection, systematisation, and synergy. The purpose and objectives of the article necessitated the application of the method of extrapolation of heuristic algorithms of exact sciences to the heuristics of artistic phenomena with a view to practical methods of organising the perception of the intermediality of modern art by students of higher education. The use of the analytical method made it possible to identify the content and design resources of intermediality in its current development. **The scientific novelty** consists in projecting the properties of intermediality of modern art onto the technology of its perception in the process of university training. In the article, for the first time in domestic art history, the peculiarities of the manifestations of intermediality of modern art in connection with the communication of its recipients are understood. **Conclusions.** Intermediality is one of the main trends in the development of art, which consists in a kind of dialogue. From the point

of view of perceptual processes, intermediality actualises the integrity of perception, which involves different sensory modalities. Intermediality in the modern artistic space outgrows the boundaries of the interaction of arts, connecting other spheres of culture and ensuring the inseparability of synthesised elements in creative practices different from traditional ones. Perception of intermedia modern art requires preparation, which should be carried out in the educational process. Effective technologies for perceiving the intermediality of modern art are interactive and intermedial.

Keywords: modern art, intermediality, interaction, perception, art form, technology, interpretation.

Актуальність теми дослідження. Сучасне мистецтво розвивається стрімко і багатовекторно, не тільки становлячи конкуренцію мистецтву академічних традицій, але й виявляючи хисткість самої системи мистецтва. Наявні впродовж тривалого часу тенденції диференціації та інтеграції мистецтв загострюються. Якщо диференціація уможливує автономізацію артпрактик через їх вихід за межі видово-жанрових джерел, то інтеграція сприяє поглибленню взаємодії мистецтв до стану нової сукупної цілісності. Останнє науковці позначають як інтермедіальність. У творах мистецтва сучасності переважно спостерігається не поєднання самостійних видових складових, а інтерпретація явища одного виду мистецтва мовою інших. Такий «поліглотизм» художньої творчості посилює вимоги до аудиторії, здатної зчитувати інформацію різних чуттєвих каналів і знакових систем. Інтермедіальність сучасного мистецтва, його синтезованість у засобах художньої мови залишається «порожньою», якщо інструментарій його сприйняття і осмислення дотримується позицій, доцільних для мистецтва видової визначеності.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження сутності і особливостей прояву інтермедіальності становить вагомий пласт наукового дискурсу останньої чверті ХХ–ХХІ ст. Від запровадження терміна «інтермедіальність» у німецькому мистецтвознавстві (А. Hansen-Love) до сучасного стану вивченості проблеми набуто великий досвід осмислення явища, притаманного постмодерному постструктуралістському етапу культури. Різні аспекти інтермедіальності сучасного мистецтва розглядають у своїх працях зарубіжні (R. Besson [12], J. Müller [14] etc) і вітчизняні (Н. Лупак [4], В. Просалова [6] та ін.) вчені. Аналіз показує перевагу літературознавчих досліджень і значно меншу розробленість питання у музикознавстві (М. Arvidson [10], А. Кравченко [2], О. Фрайт [8]). Недостатньо виявлено механізми педагогічно організованої підготовки реципієнта, здатного до повноцінного

сприйняття зразків сучасного інтермедіального мистецтва.

Мета статті – виявити особливості прояву інтермедіальності в сучасному мистецтві у їх впливі на перцептивні процеси і запропонувати доцільні технології сприйняття інтермедіальних художніх явищ.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво як явище і поняття є багатограним і неоднозначним. У нашій статті сучасне мистецтво тлумачимо як низку артпрактик, відмінних від традиційного професійного мистецтва способом подачі художнього матеріалу та умовами його функціонування. Сучасне мистецтво характеризується розмитістю меж між художніми та буттєвими вимірами. Від модерністських джерел воно претендує на самоцінність як «річ у собі», неспіввіднесена з проблемами осягнення навколишнього світу. Планомірно й поступово мистецтво позбавляється дискурсивності, натомість формує полімодальну мову, покликану не тільки активізувати інтелектуальні зусилля, а й впливати навіювально через емоції і дані споглядання. Вплив здійснюється через різні канали, які М. Маклюєн влучно назвав «медіа». Канадський культуролог медіа розглядав як закономірний розвиток органів чуттів. Неоднозначною, але цікавою є спроба вченого класифікувати медіа на «холодні» і «гарячі», що виявляється дотичним до проблематики сприйняття у нашій статті. Межею, яка відділяє «холодне» від «гарячого», є мисленнєво-емоційна активність реципієнта. На думку М. Маклюєна, «гарячі» медіа не потребують значної участі реципієнта, подаючи матеріал «готовим». «Холодні» ж медіа потребують активності сприйняття, домислювання, інтерпретації. «Гарячі» медіа розвантажують людину, «холодні» – навпаки [13, 30].

Сучасне мистецтво охоче вдається до «гарячих» медіа, до яких відносимо передусім ЗМІ, кіно, комп'ютерні ігри, фотографію. Прийоми й засоби їх мови використовують і більш традиційні мистецтва – живопис, скульптур, театр, літератур. Втілення відбувається за великою допомогою стилю – гіперреалізм, попарт, муралізм та ін. доносять

до реципієнта суспільно «схвалено» та актуальну інформацію, яка потребує не осмислення, а своєчасної реакції на мистецькі «заклики». Таке мистецтво певною мірою асоціюється з первісним, оскільки естетична функція в ньому втрачає домінантність, мистецтво відмовляється від спеціальних осередків, пов'язується з побутовим оточенням, міцно входить у нього, стаючи даністю буття людини, однак його навряд чи можна вважати виразником суспільної свідомості. Можливо, суспільної несвідомості?

Інший потяг до несвідомого виражено в мистецтві «холодних» медіа. Їх твори у багатьох випадках мають нецифровий вигляд і засновані на глибокій взаємодії традиційних мистецтв. Інтермедіальність такого типу встановлювалася на початку ХХ ст. у пошуках митців-модерністів. Наприклад, зв'язок письменництва та образотворчості, виявлений у мистецтві М. Жука, викликав до життя інтермедіальне втілення архетипів несвідомого. У його вірші «Біле» цікавим є і погляд на колір з погляду семантики живопису, і погляд на духовну навантаженість білого [1]. Білий колір, який є «ніщо і разом ідеал», змушує згадати семантику чорного в К. Малевича, котрий мав намір «кроку за нуль». Отже, й інтермедіальний поетичний білий колір М. Жука, і метафізичний чорний К. Малевича виходили за межі власної матеріальності, активізуючи інші медіа. Це духовне мистецтво, «холодне», за термінологією М. Маклюєна, безмірно розширювало обрії сприйняття і отримало пролонгації в мистецтві наших днів.

У сучасному мистецтві чільне місце посідає проблематика особистості й середовища, проте мистецтво не стільки вивчає навколишнє середовище і внутрішній світ особистості, скільки конструює власні моделі, більшою або меншою мірою порівняні з реальністю. Засоби мистецтв в їх взаємодії абсолютизуються, призводячи до індиферентності стильових концепцій як вираження колективних ідеалів. Внаслідок цього індивідуальні стилі отримують більшу вагу порівняно з епохальними, що дає змогу вільно вибрати інтермедіальні поєднання.

Сучасне мистецтво виробляє оригінальні рішення співвідношення форми й змісту художніх феноменів. У пошуках вираження нових смислів і різномодальних відчуттів мистецтво відходить від жорстких форм та встановлених систем елементів, у зв'язку із чим зростає роль аудиторії в трактуванні мистецького феномену. Це підтверджує думку

дослідника медіакомунікацій Н. Лумана (N. Luhmann) про те, що «вирізнання форми від медіа є досягненням сприймаючого організму» [3, 13].

У пошуках нової змістовності інтермедіа митці не обмежуються взаємодією усталених видів мистецтва, а звертаються до сфер, дотичних до художності, але їй не ідентичних. Застосування технічних медіа як елементів художнього повідомлення підтверджує і продовжує концепцію медіа М. Маклюєна. Так, введення ефектів штучного освітлення і погодних явищ співвідноситься з традиційними прийомами образотворчості і має намір привернути увагу аудиторії до злободенних проблем. Яскравим прикладом такої інтермедіальності є творчість О. Еліасона, який намагається «переконати» реципієнта в загрозі його щоденному звичному існуванню екологічних криз. Сучасне інтермедіальне мистецтво відходить від так званих «вічних» проблем мистецтва і замінює їх проблемами більш «земними» і сьогоденними. Аморфності набуває образ, що може не мати конкретності. «Сприйняття», «відчуття», «рух», «рівновага» та інші явища з художніх абстракцій через інтермедіа переходять до розряду втілюваних.

Поєднання медіа з художністю сприяє урізноманітненню соціальних практик. Сучасне мистецтво не цурається політичної кон'юнктури, релігійної полеміки, комерційних проєктів. Його реципієнтом може стати кожен, незалежно від рівня культури й освіти, причому як свідомо, так і мимовільно. Це мистецтво не прагне повчати, надавати приклад моральної поведінки, воно спрямоване на взаємодію, інтеракцію. Тобто сучасне мистецтво – не «презентація» майстерності, а організована за допомогою художніх засобів комунікація. Її інтермедіальність забезпечується синтезованістю засобів – медіа. На відміну від синтезу мистецтв, інтермедіальність припускає нерегламентованість зв'язків, відсутність заданої ієрархії елементів. Комунікація, ініційована сучасним інтермедіальним мистецтвом, не може вважатися суто художньою, вона не обов'язково претендує на естетичну оцінку обґрунтованість, оскільки її призначення перебуває в соціальній площині.

Сприйняття інтермедіального мистецтва – сприйняття особливого типу, яке потребує спеціального наукового осмислення. Таке сприйняття є синергійним, воно не зводиться до механічного поєднання сприймань окремих елементів, асоційованих з традиційними

видами мистецтва. Як відомо, кожен вид мистецтва формує відповідний йому тип художньої перцепції, через канали якої здійснюється вплив на особистість-реципієнта.

Комунікація не обмежується передачею інформації і її інтерпретацією реципієнтом. Існує тип комунікації інформаційно вільної. До такого типу комунікації тяжіє і сучасне мистецтво. Інформаційно вільна комунікація не має визначеного повідомлення, отже, її і не може розглядати з позицій адекватності. Інформаційно вільна комунікація не піддається знаковому декодуванню. Фактично вона не несе змісту, зміст формується через сприйняття реципієнта й у здійсненому самим реципієнтом його оцінюванні починає впливати на емоції, розум, дії, підключаючи до комунікативного акту інших людей. Найбільшою мірою інформаційно вільна комунікація властива інтермедіальним творам, основу яких становлять виражальні мистецтва: музика, хореографія, абстрактна візуальність, архітектура. Наприклад, корпус Денверського музею мистецтв, який створив Д. Лібескінд, може асоціюватися зі скелею, стрілою, криголамом, футуристичними об'єктами, залежно від фантазії реципієнта й ракурсу бачення. Знаменно, що корпус створено для демонстрації об'єктів сучасного мистецтва, а геометричні форми, у яких відсутні паралельність і перпендикулярність, надихалися абстрактними візіями.

Інформаційно вільна комунікація має стимулюючий характер, який активізує перцептивні процеси. Сприйняття художніх об'єктів, у яких є якості різних модальностей, відбувається як пошук підтекстових смислів через занурення у видову специфіку складових. Численні живописні «Сонати», «Сюїти», «Імпровізації» інтерпретують на основі уявлень про названі жанри в музиці. Після зіставлення з нормативами жанру, встановленими для певного виду мистецтва, актуалізується асоціативне сприйняття – високою мірою індивідуальне й оціночно недиференційоване. Розвиток такого типу асоціативного сприйняття відбувається емпіричним шляхом. Розширюючи чуттєвий досвід інтерпретації світу, сучасне інтермедіальне мистецтво все більше використовує як художні засоби запахи, завдяки яким відтворюють певну обстановку, настрій, стан, ставлять концептуальний «авторський підпис» (подібно до жиру й воску в Й. Бойса).

Отже, інтермедіальне мистецтво сьогодні систематично оновлює і збагачує свої

властивості, залучаючи як художні засоби, які до останнього часу такими не вважали, і найскладніші технічні процеси. Виростаючи із творів, у яких чітко виражено зв'язок різних видів мистецтва, інтермедіальне мистецтво стає тотальною артпрактикою, націленою на відкритість комунікації. Рух видів мистецтв назустріч один одному закономірно веде до анулювання їх властивостей, які раніше належали до атрибутивних. Сама сутність мистецтва як самодостатньої естетичної цінності в умовах інтермедіальності втрачається, висуваючи на перший план цінності взаємодії – міжвидової, міжкультурної, міжособистісної, міжгрупової тощо. Сприйняття мистецтва, з одного боку, спрощується, відкидаючи критерії адекватності й глибини, а з іншого – ускладнюється через невизначеність інструментарію його пізнання. Реципієнта сучасного інтермедіального мистецтва слід виховувати не менше, ніж реципієнта класичного мистецтва, однак вибір технологій впливу є іншим. У нашій статті розглянемо лише один аспект технологій сприйняття інтермедіального мистецтва, пов'язаний із його включенням в освітній процес на досвіді роботи зі здобувачами освіти Криворізького державного педагогічного університету (факультет мистецтв).

Висока ефективність притаманна інтерактивним та інтермедіальним технологіям. Перші технології мають значно більшу тривалість використання, не потребують складного обладнання, забезпечують добрий міжособистісний контакт. В опануванні мистецтва важливий індивідуальний підхід до потенційних реципієнтів, створення умов для аналізу-інтерпретації сприйнятого, винайдення оригінальних способів декодування інформації різних медіа. Використання інтерактивних технологій має психологічне підґрунтя (моделює форми колективного сприйняття, притаманного сучасному мистецтву, коли відвідувачі можуть стати учасниками мистецьких акцій, їх критиками, поціновувачами). Колективність сприйняття стосовно інтермедіального мистецтва є бажаною, доречним є залучення представників різних сфер діяльності, кожен з яких може надати цінні кваліфіковані спостереження, які збагатять перцептивний процес інших реципієнтів. Факультет мистецтв КДПУ проводить навчання за спеціальностями «Музичне мистецтво», «Хореографія», «Образотворче мистецтво», «Дизайн», тому

доцільна періодична організація сумісних дискусійних зустрічей здобувачів.

В основі інтерактивних технологій лежить постійна, активна взаємодія між усіма учасниками процесу. Слово «інтерактивність» увійшло у вжиток від середини ХХ ст. і первинно стосувалося теорії інформації. У 1970-х рр. поширилося в педагогіці (Г. Фріц), а від 1990-х стало визначати нові способи художньої творчості, які передбачали активні дії реципієнта мистецтва. Стосовно освітніх процесів інтерактивне навчання прийнято розуміти як модель комунікації, яка приходить на зміну пасивній і активній моделям. Така класифікація є загальноприйнятною у вітчизняній науці. Так, О. Пометун роз'яснює, що в пасивній моделі «здобувач виступає в ролі «об'єкта» навчання» [5, 10]. Він отримує «готові» відомості та способи розв'язання з надійних джерел (викладач, підручники). Тобто як така взаємодія відсутня. Інформація подається лінійно від адресанта (педагога) до адресата (здобувача). Комунікація між адресатами несуттєва. Проектуючи зазначену модель на типи мистецтва, зазначимо її доцільність для організації сприймання творчості ортодоксальних культур, заснованих на канонах і символах (сакральне мистецтво).

Активна модель навчання спрямована на пізнавальну активність і самостійність здобувачів освіти [5, 11]. Останній з «об'єкта» перетворюється на «суб'єкта», який вступає в діалог з педагогом. Осмислення сприйнятої інформації стає більш індивідуальним, творчим, втім підпорядкованим певним принципам. Педагог залишається джерелом правильної інформації, надаючи кваліфіковані відповіді на запитання здобувачів. Комунікація між адресатами повідомлення залишається необов'язковою. Стосовно вивчення мистецтва така модель навчання може бути доцільною для організації сприймання зразків творчості культур раціонального типу (ілюзорно-реалістичне мистецтво).

Інтерактивна модель навчання спрямовується на взаємодію. Комунікація організується не тільки в системі «педагог – здобувач», а й у системі «здобувач – здобувач». Роль педагога перетворюється з носія правильної інформації на модератора, який узгоджує дії учасників, скеровує їх думки та перцептивні спостереження. Інформацію великою мірою здобувач сама формує та інтерпретує, що забезпечує єдність емоційного та інтелектуального в пізнанні художніх феноменів. Стосовно вивчення мистецтва

інтерактивна модель необхідна для організації сприйняття творів експериментально-новаторського характеру, значущість яких посилювалася від модернізму (авангардне мистецтво).

Організувати інтерактивне навчання допомагають методи роботи в малих групах, фронтальні інтерактивні методи, методи евристики, практичні методи, ігрові й словесні методи. Так, методи роботи в малих групах дозволяють виробляти варіативні рішення загальної проблеми (наприклад створення сюжету до сприйнятої інтермедіальної композиції). Обмежена кількість учасників, які мають виконати завдання, сприяє більшій уважності у сприйнятті мистецького феномену, його запам'ятовуванні. Робота в малій групі – запорука інтелектуальної та емоційної активності здобувача як реципієнта сучасного мистецтва, незалежно від його оцінювального ставлення до сприйнятого явища. Виконання завдань кожною групою не лише показує міру креативності кожної, а й окреслює шлях спільних рішень. Фронтальні інтерактивні методи передбачають одночасну діяльність колективу здобувачів (аналіз і обговорення явищ мистецтва в дискусіях, диспутах, «мозкових штурмах»). Важливим моментом для сприйняття інтермедіального мистецтва є «втілена» рефлексія (вербально озвучена або виражена у візуально-схематичній формі), яка стає особистісним підсумком перцептивного акту і стимулом для наступних перцепцій. Фронтальні інтерактивні методи здатні спонукати до рефлексії навіть малоініціативних здобувачів. Важливість евристичних методів для сприймання інтермедіального мистецтва, насамперед, визначається спробами смислоутворення в умовах різноманітності знакових систем, сполучених у художньому явищі. Мистецтвознавець І. Юдкін асоціює евристичні операції з пошуком виходу з лабіринту. Властивостями евристики, на думку вченого, є невизначеність пошуку, амбівалентність і «формування способів розв'язання задачі паралельно із самим розв'язуванням» [9, 11].

Оскільки принципи евристики дозволяють організовувати процес пошуку істини в будь-якій сфері знань, можлива їх екстраполяція в мистецьку сферу. Візьмемо методику Д. Поя, спрямовану на розв'язання математичних задач. Вчений встановив послідовність фаз розв'язання: 1) розуміння задачі; 2) створення плану рішення; 3) виконання плану; 4) «погляд назад», тобто перевірка результатів [15, 15].

Евристика Д. Поя передбачає послідовну постановку питань, відповіді на які визначатимуть хід думки в пошуку рішень [11]. На основі методики Д. Поя ми розробили орієнтовний алгоритм інтелектуалізації сприйняття інтермедіального мистецтва:

I. Розуміння задачі (орієнтування в художньому явищі). Що незвичного ви помітили в мистецькому феномені? Чи можна його назвати твором? Чи можна його віднести до певного виду мистецтва або кількох видів мистецтв? Чи зрозуміла тема, ідея феномену? Які органи чуття задіює сприйняття цього феномену? Чи відчуваєте ви в мистецькому феномені певні суперечності? Якщо так, то які? Спробуйте схарактеризувати інформаційну ємність феномену – мінімальна, достатня, неосяжна. Спробуйте знайти якості, подібні до класичного мистецтва (наприклад наявність теми, жанру, композиції).

II. Створення плану рішення (підготовка до аналізу художнього явища). Чи сприймали ви щось подібне? Із чим зі сприйнятого раніше у вас асоціюється цей феномен? Що змінилося? Чи відомий вам авторський задум?

III. Виконання плану (аналіз художнього явища). Які елементи тут можна виокремити? Спробуйте інтерпретувати виразність цих елементів. Як елементи взаємодіють? Чи є головні? Чи можна було б перерозподілити елементи? Що ви відчуваєте, коли сприймаєте феномен? Чи має він форму? Чи можете ви припустити якісь зміни у його формі? Можливо, він є процесом? На що спрямований процес?

IV. Перевірка результатів (рефлексія). Чи було корисним для вас сприйняття феномену? Якщо так, то чим саме? Як ви змінилися після знайомства із цим феноменом? Вам вдалося сприйняти феномен цілісно чи окремі його складові? Які труднощі були під час сприймання? Чого вдалося досягти? Чи готові ви до нових сприймань?

Практичні методи в межах інтерактивних технологій спрямовані на активізацію відчуття особистісної причетності до творення нової культурної реальності. Виконання реципієнтами власних робіт у відгук на сприйняте явище (есе, рецензії, репліки та ін.) у колективній діяльності або індивідуально підносить того, хто сприймає, до рівня співтворця. Ігрові методи близькі сучасному інтермедіальному мистецтву, у якому підкреслено роль гри в моделюванні змісту й форми. Як зауважує Я. Пруденко, уподібненість творчості до гри особливо проявляється в мистецтві від XX ст., новачі

якого відповідали пошукам філософських досліджень: «явище гри безпосередньо пов'язувалося у філософії з проблемою свободи, а отже, відповідального співбуття з Іншим» [7, 127]. Ігровий характер сучасного мистецтва спонукає до комунікації як здатності почути іншого навіть за умов неприйняття його дій і поглядів. Однак, заглиблюючись у зміст наведеної цитати, можна зрозуміти, що йдеться не тільки про комунікацію з рівними, але й про спілкування із сутностями вищого порядку. Гра в сучасній художній творчості уподібнюється до магічних обрядів, з яких колись і народилося мистецтво. У деяких випадках митці свідомо зіштовхують смисли гри як виконання на певному музичному інструменті і гри як вільної діяльності людини, цінної для неї самої. Так, у В. Сильвестрова є п'єса *Misterioso* для кларнетиста, який грає на кларнеті і фортепіано. Показовим є і те, що ця провокативна гра одухотворюється зверненням до неосяжного Надприродного.

Ігрові методи у сприйнятті інтермедіального мистецтва варто тлумачити розширено. Хоча не йдеться про «відміну» різного роду рольових ігор, драматизацій, інтелектуальних змагань, ігрові методи претендують на злиття з творчими методами. Спонтанна художня творчість реципієнтів, їх безпосереднє залучення до мистецьких акцій виявляє приховані «пружини» вивільнення власного Я і в ігровій формі налаштовує їх перцептивну пружність – від абсолютної податливості не відомим раніше відчуттям до жорсткого їх заперечення.

Наступна група технологій, доцільних для організації сприйняття інтермедіального мистецтва, – це власне інтермедіальні технології. На відміну від інтерактивних технологій, технології інтермедіальні ще тільки знаходять своє наукове осмислення. Відповідно структура інтермедіальних технологій не є чітко окресленою. Для нашої статті важливою є думка Н. Лупак як прихильниці поширення інтермедіальних технологій на мистецьку освіту загалом. Вчена вважає недостатньою на сьогодні обґрунтованість поняття «інтермедіальні технології», виявлення їх специфічних рис. Інтермедіальні технології Н. Лупак передусім співвідносить із новітніми технічними засобами. У такий спосіб інтермедіальні технології є невід'ємними від медіаграмотності, яку тлумачать як елемент «комунікативної та медіакомпетентності у сфері використання аудіовізуальної

інформації, дієвий чинник міжкультурного діалогу» [4, 131]. Інтермедіальні технології кореспондують з технологіями мультимедійними, але додають до електронних ресурсів художні тексти в їх «традиційному» побутуванні, сукупно забезпечуючи діалог різних художніх мов. Тобто в основі інтермедіальних технологій лежить розуміння мистецьких явищ як медіатекстів (медіа як будь-який канал передачі художньої інформації). Інтермедіальні технології націлені на поєднання комунікації із заглибленням у знакову наповненість текстів. Ключовим методом інтермедіальних технологій виступає інтермедіальний аналіз. Ініційований досвідом сучасних синтетичних мистецтв, інтермедіальний аналіз отримав найбільш ґрунтовну розробку в літературознавстві. За визначенням В. Просалової, такий аналіз «спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі» [6, 51]. Інструментарій інтермедіального аналізу музичних явищ перебуває в процесі активного становлення (див. праці А. Кузьменко, О. Фрайт та ін.). Його прийоми і методи стосуються кодування в музичному творі якостей творів інших видів мистецтва, що простежується на різних рівнях (змістовому, структурному, мовно-виражальному). Практика інтермедіального аналізу, яку застосували автори статті, передбачала три етапи: 1) виокремлення та слухацьку інтерпретацію музичних елементів твору; 2) порівняння з пов'язаними творами інших мистецтв (через заголовки, епіграфи, алюзії), віднайдення паралелей у художній мові; 3) створення синтезованої інтермедіальної інтерпретації твору.

Висновки. Інтермедіальність є однією з основних тенденцій розвитку мистецтва, яка полягає у видовому діалозі. З погляду перцептивних процесів інтермедіальність актуалізує цілісність сприйняття, що задіює різні чуттєві модальності. Інтермедіальність у сучасному художньому просторі переростає межі взаємодії мистецтв, підключаючи інші сфери (техніки, засобів масової інформації, чуттєвих модальностей «нехудожнього» формату тощо) і забезпечуючи нероздільність синтезованих елементів у творчих практиках, відмінних від традиційних. Сприйняття інтермедіального сучасного мистецтва потребує підготовки, яка може здійснюватися в освітньому процесі. Ефективними технологіями сприйняття зазначеного феномену визначаємо інтерактивні та

інтермедіальні. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у виявленні відмінностей перцептивних процесів відповідно до типів інтермедіальності в художній творчості сучасності.

Література

1. Квіцинська В. В. Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука : дис. ... докт. філософ. Київ, 2021. 206 с.
2. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця XX – початку XXI століття). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 53–59.
3. Луман Н. Реальність мас-медіа / пер. з нім. ; за ред. Іванова В. та Мінакова М. Київ : ЦВП, 2010. 158 с.
4. Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі мистецької освіти як педагогічна інновація. *Педагогічні науки*. Вип. LXXXIV. Т. 2. Херсон, 2018. С. 127–132.
5. Пометун О. Енциклопедія інтерактивного навчання. Київ : АПН, 2007. 144 с.
6. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
7. Пруденко Я. Д. Ігрова сутність сучасного мистецтва. Апологія інтерактивності. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 7. 2015. Вип. 33. С. 121–129.
8. Фрайт О. В. Паратекстуально-інтермедіальні кореляції у фольклористичній, вокально-хоровій та фортепіанній спадщині Миколи Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 44. 2023. С. 125–131.
9. Юдкін І. М. Евристика та ейдетика у феноменології культури. *Культурологічна думка*. 2020. № 18. С. 8–22.
10. Arvidson M. Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies. *Swedish Musicological Society's Internet Publication STM-Online*. 2012. Vol. 15. URL: http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/arvidson/index.php?menu=3 (дата звернення 23.06.2024).
11. Banit O., Frank M. Metody heurystyki refleksyjnej w twórczym rozwiązywaniu zadań edukacji sztuki. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. Вип. 16. 2020. С. 45–55.
12. Besson R. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. HAL. 2014. URL: <https://shs.hal.science/hal-01012325> (дата звернення 23.06.2024).
13. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw Hill, 1964. 396 p.
14. Müller J. E. Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *MédiaMorphoses*. 2006. № 16. P. 99–110.
15. Polya G. Mathematical Methods in Science. *Studies in Mathematics*. 1963. Vol. XI. 249 s.

References

1. Kvitsynska, V. (2021). Intermedia Modifications in the Work of Mykhailo Zhuk. *Candidate of Sciences Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Kravchenko, A. (2016). From Comparativistics to Intermediality in the Analysis of Musical Art (on the material of Ukrainian chamber-instrumental music of the late 20th – early 21st centuries). *Culture and Modernity*, 2, 53–59 [in Ukrainian].
3. Luman, N. (2010). Reality of Mass Media. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lupak, N. (2018). Intermedia Technologies in Art Education System as a Pedagogical Innovation. *Pedagogical Sciences*, LXXXIV, 2, 127–132 [in Ukrainian].
5. Pometun, O. (2007). Encyclopedia of Interactive Learning. Kyiv [in Ukrainian].
6. Prosalova, V. (2013). Intermediality as a Phenomenon of Art and a Method of Analysis. *Philological Seminars*, 16, 46–53 [in Ukrainian].
7. Prudenko, Y. (2015). Game Essence of Modern Art. *Apology of Interactivity. Scientific Journal of the M. Drahomanov NPU*, 7, 33, 121–129 [in Ukrainian].
8. Fright, O. (2023). Paratextual-Intermedial Correlations in Folkloristic, Vocal-Choral and Piano Heritage of Mykola Lysenko. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 44, 125–131 [in Ukrainian].
9. Yudkin, I. (2020). Heuristics and Eidetics in Phenomenology of Culture. *Cultural Thought*, 18, 8–22 [in Ukrainian].
10. Arvidson, M. (2012). Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies. *Swedish Musicological Society's Internet Publication STM-Online*, 15. URL: http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/arvidson/index.php?menu=3 [in English].
11. Banit, O., & Frank, M. (2020). Methods of Reflective Heuristics in Creative Solving of Art Education Tasks. *Art Education: Content, Technologies, Management*, 16, 45–55 [in Polish].
12. Besson, R. (2014). Prolegomena for a Definition of Intermediality in Contemporary Era. URL: <https://shs.hal.science/hal-01012325> [in French].
13. McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York [in English].
14. Müller, J. E. (2006). Towards Intermediality: Stories, Positions and Options of an Axis of Relevance. *MediaMorphoses*, 16, 99–110 [in French].
15. Polya, G. (1963). Mathematical Methods in Science. *Studies in Mathematics* [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024

Цитування:

Федорків О. П., Касьяненко К. М., Бойко В. А. Аналіз культурних наративів у витворах мистецтва для дослідження українсько-російських відносин. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 46–52.

Fedorkiv O., Kasianenko K., Boiko V. (2024). Analysis of Cultural Narratives in Works of Art for the Study of Ukrainian-Russian Relations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 46–52 [in Ukrainian].

Федорків Оксана Петрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0003-4762-6564>
oksana.fedorkiv@pnu.edu.ua

Касьяненко Кароліна Михайлівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва і дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
<https://orcid.org/0000-0002-4602-314X>
sternikas@ukr.net

Бойко Валерія Андріївна,

асистент кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3439-7590>
boyko31197@gmail.com

АНАЛІЗ КУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ У ВИТВОРАХ МИСТЕЦТВА ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКИХ ВІДНОСИН

Стаття присвячена розгляду культурних наративів у витворах мистецтва як відображення характеру українсько-російських відносин. **Мета статті** – проаналізувати культурні наративи, представлені у витворах мистецтва часів війни, з позицій дослідження українсько-російських відносин. **Методологія дослідження** включає якісний аналіз витворів мистецтва, створених під час війни, з використанням методів контент-аналізу та семіотичного аналізу. У дослідженні використаний метод наративного аналізу для виявлення суб'єктивних уявлень про задану проблему. У явному змісті наратива проаналізовано представлену фактичну інформацію. Контент-орієнтований аналіз спрямований на прояснення імпліцитного змісту: сенсу та значення, прояви тих чи інших мотивів, особливостей формулювання наративу, його змістовні зміни. Формальний аналіз полягає в проясненні структури наративів, послідовності змін, їх співвідношенні з тимчасовою віссю, складності та пов'язаності між собою; почуттів та образів, що знайшли відображення в мистецьких творах. Семіотичний аналіз використаний для дослідження творів мистецтва, закладених у них смислів з огляду на зміну соціально-політичної ситуації (від анексії до повномасштабного вторгнення). **Наукова новизна.** Її використання поряд з традиційною створює новий шлях розвитку концептуального мистецтва, що наразі є актуальним, оскільки дозволяє не тільки відновлювати свою ідентичність на основі давніх культурних традицій, але й формувати нове усвідомлення самих себе у світовому просторі. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що наявні проросійські наративи в культурному просторі України до 2014 р. зникли, натомість більш активно просуваються проукраїнські, що говорить про усвідомлення своєї ідентичності та прагнення до національної незалежності. Досить кардинальна зміна простежується стосовно російської культури, що визнається як нав'язана зовні та насаджувана протягом століть насильницьким шляхом. Подальші дослідження передбачають систематизацію та аналіз сучасної символіки, що виникла під час повномасштабної війни та викликає стійкі асоціації.

Ключові слова: культурні стереотипи, національна ідентичність, міжкультурне спілкування, мистецтво, соціокультурний аналіз.

Fedorkiv Oksana, PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Stage Art and Choreography, Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; Kasianenko Karolina, PhD in Arts, Associate

Professor at the Department of Fine Arts and Design, Faculty of Ukrainian and Foreign Philology and Art History, Oles Honchar Dnipro National University; Boiko Valeriia, Assistant, Department of Stage and Show Directing, Faculty of Theatre, Film and Show, Kyiv National University of Culture and Arts

Analysis of Cultural Narratives in Works of Art for the Study of Ukrainian-Russian Relations

The article is devoted to the consideration of cultural narratives in works of art as a reflection of the nature of Ukrainian-Russian relations. **The purpose of the article** is to analyse the cultural narratives presented in works of art during the war, from the perspective of studying Ukrainian-Russian relations. **The research methodology** includes a qualitative analysis of works of art created during the war, using methods of content analysis and semiotic analysis. The research used the method of narrative analysis to reveal subjective ideas about the given problem. The presented factual information is analysed in the explicit content of the narrative. Content-oriented analysis is aimed at clarifying the implicit content: meaning and significance, manifestations of certain motives, features of the formulation of the narrative, its meaningful changes. Formal analysis consists in clarifying the structure of narratives, the sequence of changes, their relationship with the temporal axis, complexity and interconnectedness; feelings and images reflected in works of art. Semiotic analysis is used to study works of art, the meanings embedded in them in view of the change in the socio-political situation (from annexation to full-scale invasion). **Scientific novelty.** Its use, along with the traditional one, creates a new path for the development of conceptual art, which is now relevant, since it allows not only to restore one's identity on the basis of ancient cultural traditions, but also to form a new awareness of oneself in the world space. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that the pro-Russian narratives that existed in the cultural space of Ukraine before 2014 have disappeared, and pro-Ukrainian ones are being promoted more actively, which indicates an awareness of their identity and a desire for national independence. A rather dramatic change can be traced in relation to Russian culture, which is recognised as imposed from the outside and implanted over the centuries by force. Subsequent research involves systematisation and analysis of modern symbolism that arose during a full-scale war and evokes lasting associations.

Keywords: cultural stereotypes, national identity, intercultural communication, art, sociocultural analysis.

Актуальність теми дослідження. Значущість мистецтва у складні часи відстоювання незалежності нашої держави не викликає сумнівів. Мистецтво є досить потужною зброєю для формування необхідного соціально-політичного контексту розвитку країни, поширення національної свідомості, визначення ідентичності. Про це говорять як самі митці, так і провідні науковці, що опікуються питаннями культури. Різні мистецькі практики почали активно шукати свій шлях спротиву, формуючі нові наративи, актуальні та зрозумілі для громадян України [1]. Додатково виникають наративи, націлені на розуміння становища України, наслідків війни для неї у інших країнах світу, демонстрацію агресивної політики росії по відношенню до України та багатьох країн світу.

Відбиття у наративах загальних настроїв соціуму формує культурну політику. Мистецтво фактично є візуальним відображенням усіх процесів, що відбуваються у житті країни, а також наочно демонструє відношення до інших культур («Україна перемогла на полі культури»). В цьому плані показовими є українсько-російські відносини, що з початку агресії з боку рф у 2014 р., потім з повномасштабним вторгненням знайшли відображення у мистецькому просторі України, що дає підстави розглядати витвори мистецтва як одно з показових та достовірних джерел дослідження.

Аналіз досліджень. Питання впливу військових подій в Україні на культуру та мистецтво розглядається багатьма науковцями. Вони торкаються різних аспектів: зміни загальної тематики мистецьких творів, формування їх концепції [2, 3], творчої співпраці [4], відтворення психологічного стану людей, сприйняття творів глядацькою аудиторією в Україні та за її межами [5], впливи на загальний розвиток різних видів мистецтва тощо [6, 7].

Загальні питання трансформацій у художній культурі під впливом війни розглянув С. Стоян [8], мистецькі образи та смисли виокремила О. Смержевська [9]. А. Барановська дослідила реалістичний живопис, створений українськими митцями під час війни. Вона проаналізувала закладені у твори змісти, стилістику та художні традиції [10]. Т. Прокопович, Т. Галькун [11] дослідили зміни у мистецтві живопису під час війни. Питанням розвитку цифрового мистецтва в умовах війни присвячено дослідження С. Кот та ін. [12].

Окремо розглядаються питання формування наративів як основи формування свідомості нації та незалежного державотворення [13–16]. Про це ще наприкінці ХХ ст. говорила Ліна Костенко [17], акцентуючи на необхідності культурного самовизначення для створення незалежної держави. Аспекти історичних передумов сучасних процесів розглядаються у роботах О. Нікілева [18], аналіз медіавпливів у

російсько-українській війні представлений в роботі В. Легкодух [19].

С. Стоян справедливо підкреслює, що сучасне мистецтво активно демонструє свою причетність до загальнонаціонального спротиву, слугує об'єднуючим елементом у збереженні культурного життя країни за рахунок створення «... колаборації між митцями, бізнесменами, галеристами, музейниками, мистецтвознавцями» [8]. Тобто, працює культурний фронт, що є постійно актуалізованим відбитком україно-російських відносин, дозволяючи відстежувати зміни у часі.

Мета статті – проаналізувати культурні наративи, представлені у витворах мистецтва часів війни з позицій дослідження українсько-російських відносин.

Виклад основного матеріалу. Умови сьогодення сприяли відродженню уваги до поняття наративу, який зараз розглядається як один з методів боротьби з тероризмом. Стосовно росії такий підхід повністю себе виправдовує. Наратив – це фактично вербальний виразник причинно-наслідкових конструкцій, прагнення до побудови яких притаманне людству. Тому наративи використовують у різних сферах діяльності людини.

Наратив формує модель світу, тому в певному сенсі може розглядатися як ідеологія. Модель світу дозволяє людині зрозуміти, хто є ворогом, а хто – другом, які є загальні цілі та очікування від їх реалізації [16].

Зміна наративів призводить до змін у просторах віртуальному, інформаційному, фізичному. Знаючи наративи ворога – можна протиставити йому контрнاراتиви, побудувати стратегію боротьби, що потребує створення нових міфів чи відновлення, переформатування традиційних. Інструментарій із зміни ідентичності теж визнаний ефективним (рис. 1).

Через різні образи та символи демонструють такі якості, як мужність, стійкість, незламність, доблесть і слава. Сучасна війна – це боротьба за національне існування, тому мистецтво формує численні образи опору, що становлять основу героїзації. Поняття героїчного опору виділяється як визначна особливість героїчного наративу, представляючи цю війну як Народну війну для українців [12].

Наративи жертви (віктимні) виникли на фізичних та моральних стражданнях, численних випадках жорстокого поводження ворога на нашій землі. Додатково слід згадати культурологічний підтекст віктимності

української культури загалом, яка на протязі багатьох століть цілеспрямована знищувалася, фактично надаючи Україні статус колонії.

Тому у витворах мистецтва присутні як досить реалістичні зображення воєнного сьогодення, так і алегоричні образи знищення культурних цінностей та народу, що їх уособлює. Символічно наратив віктимності відображується за допомогою специфічних національних символів (соняшник, лелека, тризуб) чи універсальних (голуб миру, дитина, жінка) [12].

Відображення втрат та небезпеки митці відтворюють за допомогою різних засобів. К. Бучацька як основного матеріалу для своєї роботи обрала землю. Переважно займаючись живописом, мистикіня з етичних міркувань відмовилась від фарб російського виробництва, якими користувалася раніше. Фабрики художніх матеріалів у Харкові та Чернігові на той час вже постраждали від російської агресії, тому вона вирішила зробити фарбу сама. Землю зібрала з міст, які постраждали від війн: у м. Мощун ґрунт був вибраний прямо з воронки, що залишилася від удару снаряда; у м. Гостомель разом із землею до рук майстрині потрапили уламки зруйнованих будинків [20].

За допомогою абстракції К. Бучацька візуально відтворила наратив російської імперіалістичної політики, використавши у якості матеріалу трагедію української землі – на полотні це відобразилося у трьох кольорах: чорному, жовтому та червоному. Художниця відобразила людську трагедію та, одночасно, продемонструвала матеріальність мистецтва: що залишає після себе війна, як вона впливає на культурні процеси у суспільстві?

Визначені наративи стосуються: позачасових універсальних ідей передчуттів та наслідків війни становища України у світі сильних європейських держав (Рис. 2). Позиція митців у деяких творах навіть винесена в експлікацію до картини [10].

Цифрове мистецтво презентує воєнні реалії – повсякденне переживання війни у фізичному, психологічному, соціально-економічному аспектах. Воно ґрунтується на використанні традиційних та нових символів нації та опору, насилля тощо. Цифрове мистецтво додатково «виграє» за рахунок своєї специфіки – можливостей використання коментування, хештегування та інкорпорації антивоєнних гасел у візуальну форму творів мистецтва. Тому це не просто мистецтво, а своєрідна та досить активна форма участі у військовому конфлікті [12].

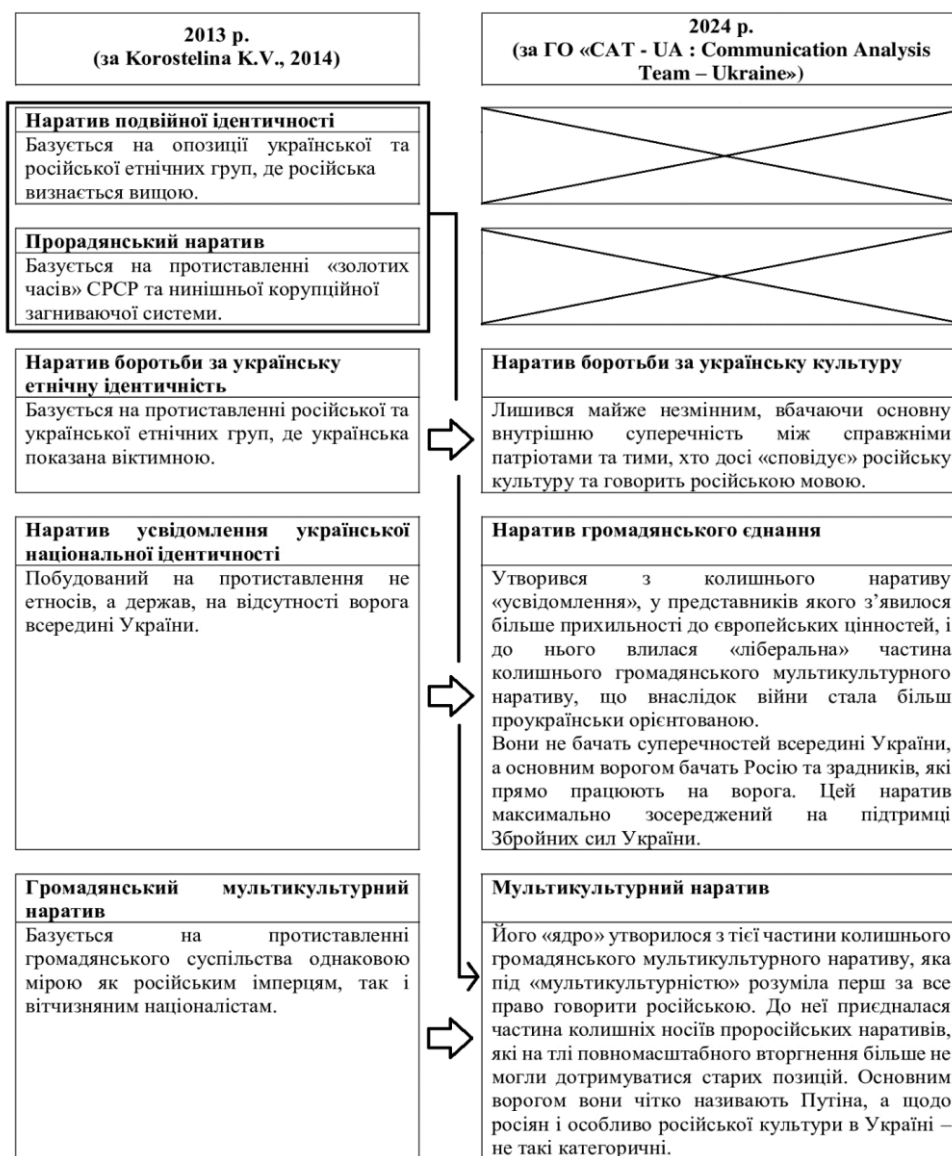


Рис. 1. Зміна національних наративів [1, 12, 15, 16, 18]

Війна прискорила процеси усвідомлення необхідності повного відокремлення від культурних контактів з країною-агресором, необхідність повної самоідентифікації та вибору свого незалежного шляху розвитку, не озираючись на сусіда. Мистецтво найбільш наочно демонструє основні тенденції та глобальні зміни у наративах, що дозволяє скласти уявлення про характер українсько-російських відносин в відповідності до певного проміжку часу.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні напрямків формування нових культурних наративів та їх відображенні у сучасних мистецьких творах; виявленні потенціалу мистецьких творів як джерела для дослідження україно-російських відносин.

Висновки. У дослідженні було проаналізовано ситуацію у сфері розвитку

культури в Україні протягом останнього десятиліття та наслідки впливу на неї військової агресії рф. Культура, як один з базових елементів формування нації та незалежної держави, опинилася під посиленням тиском з боку агресора. Значною складовою культури є й мистецтво, що стало потужною зброєю у подоланні ворога та відновленні нашої ідентичності. Війна спровокувала більш глибокий перегляд наративів, що склалися в Україні за часи незалежності. На перший план вийшли питання збереження ідентичності та необхідність продемонструвати всьому світові глобальність проблеми військового вторгнення та істинну сутність росії як держави-злочинця. Тому можна констатувати зміну фокусу та переорієнтацію на більш чітке формулювання загально-державних наративів, що знайшло відображення у мистецтві часів війни.

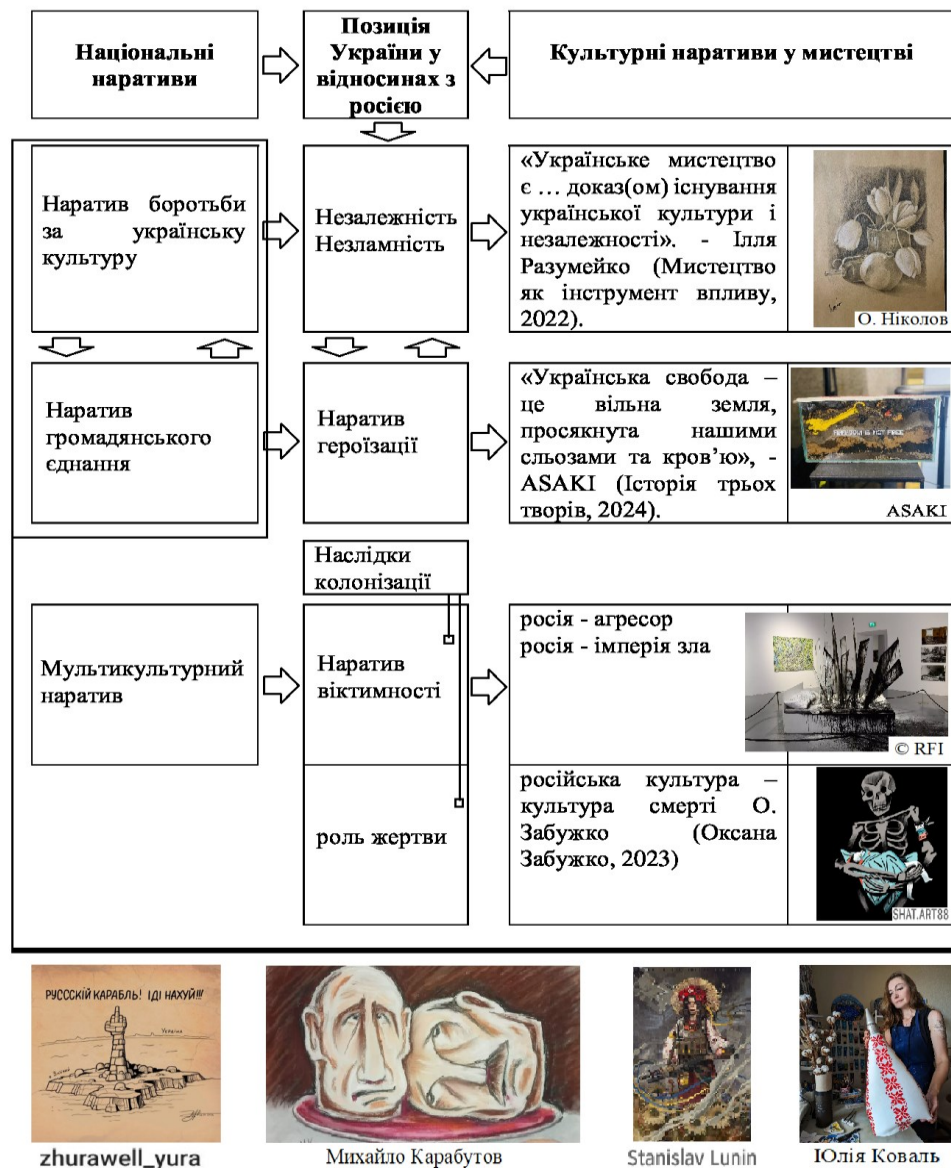


Рис. 2. Зміни наративів – зміни у мистецтві – зміни у відносинах (протиставлення росія – УКРАЇНА) [2, 4, 6, 10, 11, 20, 21]

Наразі, можна простежити наступні лінії розвитку загальних наративів. Візуалізація наративів засобами відбувається через чіткі та інтуїтивно зрозумілі концепції та глибокі емоції. Митці, що пережили події російсько-української війни передають свої особисті враження від сприйняття нової воєнної дійсності, відтворюючи сум'яття початкового етапу вторгнення, але також використовують своє мистецтво для просування важливих антивоєнних і проукраїнських посилів, демонструючи війну як екзистенційну боротьбу за українську націю та формуючи образ ворога. Протиставляються: українські краєвиди – до та після, образи героїв – образами ворогів. Для репрезентації наративів

використовуються традиційні символи, притаманні українській культурі, та нові, що з'являються щоденно, але добре сприймаються соціумом та визивають відповідні емоції, входячи до складу сучасної культури.

Подальші дослідження передбачають систематизацію та аналіз сучасної символіки, що виникла під час повномасштабної війни та викликає стійкі асоціації. Її використання поряд з традиційною створює новий шлях розвитку концептуального мистецтва, що наразі є актуальним, оскільки дозволяє не тільки відновлювати свою ідентичність на основі давніх культурних традицій, але й формувати нове усвідомлення самих себе у світовому просторі.

Література

1. Шлепакова Т. Л. Культурний фронт України – 2022: головні події, тенденції, висновки (оглядова довідка за матеріалами преси та інтернету за 2022–2023 pp.). *ДЗК*. 2023. № 3/3. С. 1–35.
2. MoMA post presents: Art, Resistance, and New Narratives in Response to the War in Ukraine. e-flux Agenda. October 7, 2022. URL: <https://www.e-flux.com/announcements/495771/moma-post-presents-art-resistance-and-new-narratives-in-response-to-the-war-in-ukraine/> (дата звернення: 15.06.2024).
3. Bae S., Nemchenko Ye. A closer look: conflicted art from Ukraine. Mason Exhibitions, 2024. <https://www.masonexhibitions.org/exhibitions/conflicted-art> (дата звернення: 15.06.2024).
4. Історії трьох творів мистецтва, які розповідають про війну в Україні. URL: https://lb.ua/blog/nataliia_chyzhova/592744_istorii_troh_tvoriv_mistetstva_yaki.html (дата звернення: 15.06.2024).
5. Сторощук У. Мистецтво як інструмент впливу під час війни. URL: <https://gluzd.org.ua/articles/mystetstvo-iak-instrument-vplyvu-pid-chas-viiny/> (дата звернення: 15.06.2024).
6. Тормахова А. М. Мистецькі практики під час війни : український вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 41. С. 70–75. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpm.k.vi40.547> (дата звернення: 15.06.2024).
7. Starr T. J. Making Art in Ukraine During War. URL: <https://inkstickmedia.com/making-art-in-ukraine-during-war/> (дата звернення: 15.06.2024).
8. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*. 2022. № 3. С. 119–124.
9. Смержевська О. Міфологія війни: мистецькі образи та смисли. 2022. *Українознавчий альманах*. №30. С. 108–114. URL: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.15> (дата звернення: 15.06.2024).
10. Барановська А. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 66(1). С. 33–40.
11. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного часу. Як змінилося мистецтво під час війни – колористика, тенденції, сюжет. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. С. 99–102.
12. Kot S., Mozolevska A., Polishchuk O., Stodolinska Y. The discursive power of digital popular art during the Russo-Ukrainian war: Re/shaping visual narratives. *Arts*. 2024. № 13. P. 38. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts13010038> (дата звернення: 15.06.2024).
13. Davlikanova O., Kostenko A. et al. *Analytical report. The War of Narratives: Ukraine's Image in the Media*: Kyiv: LLC «Vistka», 2023. 146 p.

14. Korostelina K. V. *Constructing the narratives of identity and power: Self-imagination in a young Ukrainian nation*. Lanham: Lexington Books, 2024. 267 p.
15. Pankiev O. Narratives of the Russo-Ukrainian War. A Look Within and Without. *ibidem Press*. 2024. URL: <https://cup.columbia.edu/book/narratives-of-the-russo-ukrainian-war/9783838219646> (дата звернення: 15.06.2024).
16. Український національний наратив: глибинні інтерв'ю експертів та дослідження соцмереж. ГО «CAT - UA: Communication Analysis Team – Ukraine». 2024. URL: https://cat-ua.org/wp-content/uploads/2024/04/cat-ua_naczionalnyj-naratyv.pptx (дата звернення: 15.06.2024).
17. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. *Психологія і суспільство*. 2015. № 1. С. 6–15. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Psis_2015_1_3.pdf (дата звернення: 15.07.2024).
18. Нікілев О. Історичні корені та передумови російсько-української війни: ментальний вимір. *Грані*. 2023. Т. 26, № 5. С. 110–117. URL: <https://doi.org/10.15421/1723109> (дата звернення: 15.06.2024).
19. Легкодух В. В. Роль інформаційної війни у російсько-українському конфлікті: аналіз впливу медіа. *Журнал «Актуальні питання у сучасній науці» Серія: Історія та археологія*. 2024. № 2(20). С. 866–876. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-2\(20\)-866-876](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-2(20)-866-876) (дата звернення: 15.06.2024).
20. Buchatska K. Instagram page [@ka.bu_]. 2022. URL: https://www.instagram.com/ka.bu_/ (дата звернення: 15.07.2024).
21. Луковська О. І. Виставкова діяльність українських митців у час війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 42. С. 21–27.

References

1. Shlepakova, T. L. (2023). Cultural Front of Ukraine – 2022: Main Events, Trends, Conclusions (Review based on Press and Internet Materials for 2022–2023). *DZK*, 3 (3), 1–35 [in Ukrainian].
2. MoMA Post Presents: Art, Resistance, and New Narratives in Response to the War in Ukraine (October 7, 2022.). e-flux Agenda. URL: <https://www.e-flux.com/announcements/495771/moma-post-presents-art-resistance-and-new-narratives-in-response-to-the-war-in-ukraine/> [in English].
3. Bae, S., & Nemchenko, Ye. (2024). A Closer Look: Conflicted Art from Ukraine. *Mason Exhibitions*. URL: <https://www.masonexhibitions.org/exhibitions/conflicted-art> [in English].
4. Stories of Three Works of Art that Tell about the War in Ukraine. (2024). URL: https://lb.ua/blog/nataliia_chyzhova/592744_istorii_troh_tvoriv_mistetstva_yaki.html [in Ukrainian].
5. Storoshchuk, U. Art as a Tool of Influence during War. (2022). URL: <https://gluzd.org.ua/article>

s/mystetstvo-iak-instrument-vplyvu-pid-chas-viiny/ [in Ukrainian].

6. Tormakhova, A. M. (2022). Artistic Practices during the War: Ukrainian Dimension. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Ways of Development*, 41, 70–75. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547> [in Ukrainian].

7. Starr, T. J. (n.d.). Making Art in Ukraine During War. URL: <https://inkstickmedia.com/making-art-in-ukraine-during-war/> [in English].

8. Stoian, S. (2022). Art and War: Specifics of Artistic Transformations. *Philosophical Thought*, 3, 119–124 [in Ukrainian].

9. Smorzhevska, O. (2022). Mythology of War: Artistic Images and Meanings. *Ukrainian Studies Almanac*, 30, 108–114. <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.15> [in Ukrainian].

10. Baranovska, A. (2023). War Motive in Realistic Painting of Modern Ukrainian Artists. *Topical Issues of Humanities*, 66 (1), 33–40 [in Ukrainian].

11. Prokopovych, T. A., & Halkun, T. D. (2022). Painting in Wartime Conditions. How Art Changed during the War – Colours, Trends, Plot. *Actual Problems of the Development of Ukrainian Art: Cultural, Art Historical, Pedagogical Aspects: Proceedings of the VI All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Lutsk*, 99–102 [in Ukrainian].

12. Kot, S., Mozolevska, A., Polishchuk, O., & Stodolinska, Y. (2024). The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War: Re/Shaping Visual Narratives. *Arts*, 13, 38. URL: <https://doi.org/10.3390/arts13010038> [in English].

13. Davlikanova, O., Kostenko, A. et al. (2023). *Analytical Report. The War of Narratives: Ukraine's Image in the Media*. Kyiv [in English].

14. Korostelina, K. V. (2024). *Constructing the Narratives of Identity and Power: Self-Imagination in a Young Ukrainian Nation*. Lanham [in English].

15. Pankiev, O. (2024). Narratives of the Russo-Ukrainian War. A Look Within and Without. *ibidem Press*. URL: <https://cup.columbia.edu/book/narratives-of-the-russo-ukrainian-war/9783838219646> [in English].

16. Ukrainian National Narrative: In-Depth Expert Interviews and Social Media Research. (2024). “CAT – UA: Communication Analysis Team – Ukraine”. URL: https://cat-ua.org/wp-content/uploads/2024/04/cat-ua_naczionalnyj-naratyv.pptx [in Ukrainian].

17. Kostenko, L. (2015). Humanitarian Aura of the Nation, or the Defect of the Main Mirror. *Psychology and Society*, 1, 6–15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Psis_2015_1_3 [in Ukrainian].

18. Nikiliev, O. (2023). Historical Roots and Prerequisites of the Russian-Ukrainian War: Mental Dimension. *Hrani*, 26 (5), 10–117. URL: <https://doi.org/10.15421/1723109> [in Ukrainian].

19. Lehkodukh, V. V. (2024). Role of Information Warfare in the Russian-Ukrainian Conflict: Analysis of Media Influence. *Topical Issues in Modern Science. Series: History and Archeology*, 2 (20), 866–876. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-2\(20\)-866-876](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-2(20)-866-876) [in Ukrainian].

20. Buchatska, K. (2022). Instagram page [ka.bu_]. URL: https://www.instagram.com/ka.bu_/ [in English].

21. Lukovska, O. I. (2022). Exhibition Activity of Ukrainian Artists during the War. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Ways of Development*, 42, 21–27 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 08.08.2024
Прийнято до друку 16.08.2024

Цитування:

Кавун В. М. Українська музична культура: інтеграційний компонент. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 53–57.

Kavun V. (2024). Ukrainian Musical Culture: Integrative Component. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 53–57 [in Ukrainian].

*Кавун Віктор Миколайович,
доцент кафедри культурології
Національного університету біоресурсів
та природокористування України
заслужений артист України, доцент
<https://orcid.org/0000-0001-5806-3299>
v_kavun@ukr.net*

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ІНТЕГРАЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ

Мета дослідження – вивчити сучасний стан української музичної культури та довести важливість її євроінтеграції. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставлених завдань використано такі методи дослідження: історичний – для аналізу виникнення, формування та розвитку української музичної культури; системний метод – для комплексного дослідження музичної культури України; культурологічний – для виявлення складності соціокультурних процесів та явищ; аксіологічний метод, що дозволив дослідити явища масової культури з огляду на їх ціннісний характер. **Наукова новизна** статті полягає в теоретико-методологічному обґрунтуванні впливу європейського простору на європеїзацію української культури в Україні та за її межами. **Висновки.** Розкриття поняття української культури показало, що складовими частинами будь-якої культури є народ зі своїми звичаями, віруваннями, традиціями, а також інновації в цій сфері, які тісно переплітаються з минулою спадщиною. Збагачення культури можливе лише за умови вдалого поєднання досвіду минулих поколінь із сучасними проявами культурного розвитку. Розглянувши основні чинники національної культури, ми довели, що саме мистецтво, зокрема музичне, є визначальним фактором культури. Музика здатна збагатити та піднести духовну цінність українського народу, адже відчуття прекрасного естетично спрямовує особистість, сприяє ціннісним орієнтаціям та свідомому буттю. Взаємопроникнення різних культур і поколінь зумовлює розвиток новацій, тоді як використання одних новітніх технологій нівелює сенс національної культури. Необхідно збагачувати духовну культуру України як важливого фактора розвитку сучасної, освіченої особистості. Національна музична спадщина є першоджерелом формування національної свідомості та ідентичності. Діалог культур є необхідною умовою розвитку української музичної культури, як і будь-якої культури загалом. Такий діалог передбачає активну взаємодію, взаємозбагачення рівноправних суб'єктів культури, прагнення до розуміння своїх і чужих особливостей та унікальності.

Ключові слова: українська музична культура, інтеграція, національна культура, духовна культура, національна свідомість.

Kavun Viktor, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine (NUBiP), Honoured Artist of Ukraine

Ukrainian Musical Culture: Integrative Component

The purpose of the research to study the current state of Ukrainian musical culture and to prove the importance of its European integration. **Research methodology.** To achieve the set goals, the following research methods were used: historical - to study the emergence, formation and development of Ukrainian musical culture; systematic method – for a comprehensive study of the musical culture of Ukraine; cultural – which reveals the complexity of socio-cultural processes and phenomena; axiological method – which allowed to investigate the phenomena of mass culture in view of their valuable nature. **Scientific novelty** the article consists in the theoretical and methodological substantiation of the influence of the European space on the Europeanisation of Ukrainian culture in Ukraine and beyond. **Conclusions.** The disclosure of the concept of Ukrainian culture showed that the constituent parts of any culture are the people with their customs, beliefs, traditions, as well as innovations in this field, which are closely intertwined with the past heritage. Enrichment of culture is possible only if the experience of past generations is successfully combined with modern manifestations of cultural development. Having considered the main factors and determining factors of national culture, we proved that art itself, in particular music, are determining factors of culture. It is music that is capable of enriching and elevating the spiritual value of the Ukrainian people, because the feeling of beauty aesthetically directs the personality, contributes to value orientations and conscious being. The interpenetration of different cultures and generations leads to the development of innovations, while the use of some of the latest technologies loses the meaning of national culture. It is necessary to enrich the spiritual culture of Ukraine – as an important factor in the development of a modern, educated personality. National musical heritage is the primary source of formation of national

consciousness and identity. Integration processes and cultural dialogue are a necessary condition for the development of Ukrainian musical culture, as well as any culture in general. A dialogue that involves active interaction, mutual enrichment of equal cultural subjects, a desire to understand one's own and others' peculiarities and uniqueness.

Keywords: Ukrainian musical culture, integration, national culture, spiritual culture, national consciousness.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом до проблеми ідентичності та ідентифікації української культури в європейському просторі звертається все більше вчених, отже дана тема є актуальною. Пісенна культура має значення не лише з пізнавального, історичного ракурсу, але й із позицій світоглядного, морально-виховного та естетичного потенціалу. Народнопісенна творчість, зокрема, є засобом збереження та розвитку національної ідентичності, тому що містить в собі глибинні пласти культури.

Українська музична культура формувалася у полінаціональному просторі. Вона, незважаючи на процеси глобалізації, зберегла в собі як архаїчні пласти, так і традиційні форми. Тому, дослідження в царині української пісенної культури та інтеграційних процесів продовжуються.

Євроінтеграційний контекст істотно змінюється завдяки розширенню культурного середовища, який є значним чинником національної самосвідомості. Вагому роль відіграє глобалізація сучасного мистецького простору.

Необхідність дослідження процесів інтеграції та діалогічної взаємодії культур пояснюється існуванням суперечливих процесів, які відбуваються в сучасному суспільстві. Пошук стабілізації виникаючих суперечок на фоні української музичної культури стала приводом дослідження цієї проблематики.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Усвідомлення музичного мистецтва, як невід'ємного елемента системи культури, розпочалося наприкінці ХХ століття і триває по теперішній час. Це стало приводом для певної культурологічної авторефлексії. Проблематику інтеграції досліджували провідні українські вчені, зокрема перспектива культурного співробітництва описана у працях В. Андрущенка, І. Дзюби, Г. Карась, В. Ковальського, А. Колодій, В. Нікітіна, В. Рожка, В. Скуратівського та ін.

Окремі аспекти цього питання висвітлені у статтях О. Ганзенко, В. Дудника, Я. Лебедевої, М. Козловець. Національно-культурну ідентичність українців розглядали І. Бойченко, Ю. Волощук, О. Гнатюк, Б. Гнидь, Ж. Денисюк, О. Забужко, О. Копієвська, Л. Корній, В. Кремень, Л. Круль, М. Рябчук, Б. Черкес, Т. Шершова та ін. Питання

національної ідентичності підіймаються також у працях зарубіжних авторів – П. Рікера, Е. Сміта та ін.

У науковій літературі існує численна кількість публікацій, що стосуються проблематики діалогу культур. Це питання висвітлюється з точки зору культурології, мистецтвознавства, філософії, антропології, соціології та естетики. Осмислення питання діалогу культур у різних аспектах вивчають М. Бахтін, М. Бубер, М. Каган, Ф. Ніцше, О. Самойленко, Л. Феєрбах, О. Яковлев та ін.

Проте, незважаючи на чисельність праць, які висвітлювали проблему інтеграції, питання щодо інтеграції музичної культури до європейського простору залишається відкритим і недостатньо вивченим.

Метою дослідження вивчення сучасного стану української музичної культури та доведення важливості її євроінтеграції.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво, як засіб комунікації, здатне передавати найважливіші життєві смисли його творців. У результаті запозичення музичних текстів з інших культур відбувається рецепція інокультурних жанрів. У результаті взаємодії з іншими культурами, жанри, трансформуючись, наповнюються новими змістами.

Відродження національної культури є проявом національної свідомості, збагачення духовних цінностей та ідеалів, усвідомлення своєї значущості в контексті сучасної розбудови держави. Інтенсифікація міжкультурної взаємодії, коли формується глобальна культура при збереженні національних культур актуалізували проблему міжкультурного дискурсу.

Поняття «культура» цікавило вчених давно, але ще й досі потребує більш глибокого вивчення, висвітлення основних аспектів вимагає занурення у культурну спадщину народу та вмілого поєднання з сучасними інноваційними технологіями. Визначення охоплює різноманітний світ явищ, тому воно не може трактуватися однозначно.

Створення самобутніх національних музичних культур й одночасне прийняття культур інших народів, прагнення до єднання у музично-творчій взаємодії визначають два модули побудови змісту музичної освіти – національно-культурний та полікультурний.

Різні типи культур характеризуються відповідними культурними кодами.

Феноменальність музики полягає в її емоційності та здатності впливати на особистість. Вона також є своєрідною формою спілкування між людьми засобами музичного мистецтва, тому займає важливе місце у духовному житті окремої людини, частини культури, являючись характерною ознакою цієї культури.

Українська музична культура формувалася та продовжує розвиватися. Вона акумулювала в собі найтипівші риси українського національного характеру тому продовжує традиції попередніх поколінь, ґрунтуючись на глибинних архетипах. Схильність української нації до творчості, в якій висвітлюються світоглядні ідеї, поетичні та музичні смаки, позиціонує результат такої колективної діяльності як такий, що має високий духовний рівень.

Сучасна українська музика продовжує розвиватися напрямком народного мелосу та зарубіжної естради. В українців з'являються справжні можливості для реалізації свого духовного потенціалу, адже в духовних цінностях міститься душа народу, його мрії та ідеали, народні традиції.

Здобутки української культури можуть зробити вагомий національний внесок у міжнародний культурний процес, адже вони гідні уваги. «У зв'язку з цим, зростають вимоги до національної культури, до ширшого розкриття спектра її функцій – особливо в сучасній ситуації, коли українська культура прагне посісти гідне місце у світовому співтоваристві» [3].

Слід зазначити, що молоде покоління є досить успішним та перспективним, але, на жаль, сучасні фінансово-економічні проблеми та військовий стан в країні не дають можливості в повному обсязі втілювати культурні задуми. Негативно відбивається також проникнення молодіжної маскультури, яка містить не найкращі зразки зарубіжних культур у культурне середовище України. Вона певним чином витісняє національну культуру. Тому необхідно збагачувати культурний рівень молоді, повертатися до народних традицій, що включають в себе народнопісенні практики, переосмислювати національні цінності та покращувати рівень культурної освіти, адже саме це являється міцним фундаментом та гарантом розвитку української культури.

Незважаючи на певні кризові явища в нашій державі, проблема культури

залишається актуальною. Саме зараз, як ніколи, національна культура являється одним із вирішальних факторів розвитку суспільства, формування визначальних рис прогресуючої молоді, яка гідно представлятиме українську державу в сучасному європейському та світовому просторі.

Ідентичність кожного народу формується на ґрунті його автентичних традицій, культурних надбань і світоглядних уявлень і відображається у творах колективної творчості – піснях, легендах, переказах, міфах та ін. Визначальною рисою народного мистецтва, яке є сформованою цілісною художньою системою з культурно-комунікативними та онтологічно-ціннісними складниками, є збереження традиційних мотивів.

Культуротворча ідентичність формується в процесі отримання етнокультурної інформації та її фіксація за допомогою певних символів. Про цей факт вдало наголошує українська культурологиня, доктор культурології О. Копієвська: «Культурні цінності, втілені в пам'ятках минулого, безсумнівно стають важливим чинником формування сучасної культури. При цьому вони повинні не тільки зберігатися, але й відтворюватися, знову і знову розкриваючи свій сенс для нових поколінь» [1, 199].

Т. Шершова, вивчаючи проблему культурної пам'яті та національної ідентичності, вважає, що інтеграція українського народнопісенного виконавства у світовий простір надзвичайно важлива, оскільки «пісенна культура впливає на різні сфери формування особистості у суспільстві, вона виховує національний патріотизм та допомагає зміцнити самосвідомість» [5, 85].

Сучасна українська музична культура зараз знаходиться на межі між глобальними ціннісними установками та національними ідеалами. Помічаємо збільшення кількості українських пісень, побудованих на фольклорних мотивах, а також відомих пісень, перекладених українською мовою. Відбувається процес національної ідентичності завдяки переосмисленню культурно-історичного досвіду.

Розмаїття культур пояснюється взаємопроникненням художніх і культурних цінностей, який відбувається за допомогою інформаційного обміну, музичної взаємодії, міграційних процесів. Українська музика має глибоке культурне та історичне коріння, вона представлена майже всіма музичними напрямками, тому становить важливу галузь культурної індустрії.

Україна, яка зараз переживає складний період, потребує підтримки її ціннісних пріоритетів, а розвиток культури сприятиме тому, щоб наша держава зайняла гідну позицію у світовій співдружності. Інтеграційні процеси української музичної культури є необхідною складовою процесу національного культурного відродження і стратегічним напрямком державної культурної політики України. Для цього потрібно підготувати та реалізувати міжнародні проекти, що сприятимуть створенню позитивного образу України за кордоном. У просуванні класичного та національного мистецтва, зокрема музичного, вагому роль відіграє зарубіжне українство, бо саме в діаспорах нагромаджено значний духовно-культурний потенціал.

Діалог культур відіграє своєрідну роль у сприятливому перебігу глобалізації, яка зараз стрімко відбувається у світі. Враховуючи, що вона протікає на фоні глобальних, планетарних криз (екологічної, антропоцентричної), саме культурними засобами можливе адекватне сприйняття переходу на новий рівень із максимальним збереженням традиційних цінностей та культурних здобутків. Процес культуротворення в українських діаспорах став невід'ємною складовою українського культурного простору. Таким чином, постсучасне мистецтво у його інноваційних проявах є яскравим репрезентантом діалогу культур.

Кожна культура багатогранна за своєю суттю, тому повноцінний діалог будується на розумінні та визнанні єдності різноманіття культур. Тобто це одночасне взаємопроникнення культур при збереженні відокремленого існування кожної з них. Влучно з цього приводу висловлюється О. Яковлев: «взаємовплив і взаємопроникнення культур є наслідком непрямой взаємодії, діалогу культури зі собою як діалогу «свого» та «чужого» (має подвійну природу)» [6, 154].

В історії української культури іноземці завжди відігравали чималу роль. Їхні значні внески збереглися в різних жанрах мистецтва – архітектурі, літературі, музиці та інших видах. З цього випливає, що культура – це поле взаємодії різноманітних культур з метою їх єдності. При такій взаємодії відбувається взаємозбагачення та зміцнення творчих засад. Якщо ж культура відокремлюється від інших, це створює деструктивні елементи, які руйнують її та призводять до загибелі. Тому можемо зробити наступний висновок: інтеграція є необхідною умовою існування

будь-якої культури, у тому числі й української музичної культури.

Подальша інтеграція української музичної культури у світовий культурний простір, що є втіленням завдань музичної культурології, зумовлена нагальною потребою збереження національної культурної ідентичності в глобалізаційних умовах сучасності.

Наукова новизна статті полягає в теоретико-методологічному обґрунтуванні впливу європейського простору на європеїзацію української культури в Україні та за її межами.

Висновки. Розкриття поняття української культури показало, що складовими частинами будь-якої культури є народ зі своїми звичаями, увіруваннями, традиціями, а також інновації у даній сфері, які тісно переплітаються з минулою спадщиною. Збагачення культури можливе лише за умови вдалого поєднання досвіду минулих поколінь із сучасними проявами культурного розвитку. Розглянувши основні чинники та визначальні фактори національної культури, ми довели, що саме мистецтво, зокрема музичне, є визначальними факторами культури. Саме музика здатна збагатити та піднести духовну цінність українського народу, адже відчуття прекрасного естетично спрямовує особистість, сприяє ціннісним орієнтаціям та свідомому буттю. Взаємопроникнення різних культур і поколінь призводить до розвитку новацій, у той час коли використання одних новітніх технологій втрачають сенс національної культури. Необхідно збагачувати духовну культуру України – як важливого фактора розвитку сучасної, освіченої особистості. Національна музична спадщина є першоджерелом формування національної свідомості та ідентичності. Інтеграційні процеси та діалог культур є необхідною умовою розвитку української музичної культури, як і будь-якої культури загалом. Діалог, який передбачає активну взаємодію, взаємозбагачення рівноправних суб'єктів культури, прагнення до розуміння своєї та чужої особливості та унікальності.

Література

1. Копієвська О. Р. Культурні традиції у формуванні національної ідентичності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 194–201.
2. Скуратівський В. Нотатки про долю української культури. *Гене́за. Філософія. Історія. Політологія*. Київ, 1997. С. 172–176.

3. Тодоров І. Європейська і євроатлантична інтеграція України: загальнонаціональний та регіональний виміри (1991–2004 рр.) : автореф. дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.01 «Історія України». Донецьк, 2007. 38 с.

4. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько ; за ред. Ю. П. Богуцького. Київ : Знання, 2007. С. 414.

5. Шершова Т. В. Народна пісня як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності // *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2018. №2(11). С. 82–86.

6. Яковлев О. Діалог культур як чинник розвитку національного культурно-мистецького простору. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2018. №1 (вип . 38). Київ. С. 152–156.

References

1. Kopiiivska, O. R. (2014). Cultural Traditions in the Formation of National Identity. *Actual Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 32, 194–201 [in Ukrainian].

2. Skypativckyyi, V. (1997). Notes on the Fate of Ukrainian Culture. *Genesis. Philosophy. History. Politology*, 172–176 [in Ukrainian].

3. Todorov, I. (2007). European and Euro-Atlantic Integration of Ukraine: National and Regional Dimensions (1991–2004). *Extended Abstract of Doctoral Thesis*. Donetsk [in Ukrainian].

4. Bohutskyi, Yu. P., Andrushchenko, V. P., Bezvershuk, Zh. O., & Novokhatko, L. M. (2007). Ukrainian Culture in the European Context. Kyiv [in Ukrainian].

5. Shershova, T. V. (2018). Folk Song as a Sample of Cultural Memory in the Context of the Formation of National Identity. *Culturology. Philology. Musicology*, 2 (11), 82–86 [in Ukrainian].

6. Yakovlev, A. (2018). Dialogue of Cultures as a Factor of the Development of National Cultural and Art Space. Kyiv, 152–156 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 01.07.2024
Отримано після доопрацювання 02.08.2024
Прийнято до друку 09.08.2024*

Цитування:

Матіїв І. О. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 58–63.

Матіїв Ігор Олегович,

викладач кафедри акторської майстерності
Київського національного університету
культури та мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-1841-9278>
matigorrr@gmail.com

Matiiv I. (2024). Evolution of Theatrical Culture of Ukraine in the context of National Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 58–63 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета статті – проаналізувати основні аспекти в еволюції театральної культури в Україні в контексті формування та збереження національної ідентичності. **Методологія дослідження** базується на поєднанні різних підходів, зокрема історичного, соціокультурного та мистецтвознавчого аналізу театральних подій та їх взаємодії з політичними, соціокультурними та економічними чинниками. Історичний підхід дозволив простежити основні етапи розвитку театральної культури в Україні, зокрема вплив політичних і соціальних умов на формування національного театру. Мистецтвознавчий аналіз дав змогу зосередитися на естетичних аспектах театральної творчості, а соціокультурний підхід – дослідити взаємозв'язок між театром і суспільством. **Наукова новизна.** Дослідження є новаторським завдяки аналізу впливу сучасних подій, таких як Євромайдан 2014 року та повномасштабне вторгнення 2022 року, на українську театральну культуру, а також дослідженню процесу дерусифікації в театрі. Крім того, в статті підкреслено роль окремих митців та розвиток сучасної драматургії, що акцентує на темі війни й національної ідентичності. **Висновки.** Висвітлено процес формування національної ідентичності в Україні в контексті історичних подій та культурних трансформацій. Незважаючи на різні заборони прагнення знищити національну ідентичність, діяльність видатних національних діячів, зокрема театральних, завжди популяризувала українську культуру. Перспективним напрямом у розвитку театральної культури є врахування всіх ментальних та ідейних відмінностей у межах українських цінностей, оскільки кожен українець на сьогодні переосмислює питання своєї ідентичності. Еволюція української театральної культури є невід'ємною складовою процесу формування та збереження національної ідентичності. Саме театр є важливим інструментом соціокультурного розвитку, який допомагає українському суспільству усвідомлювати свою унікальність та зберігати культурну спадщину.

Ключові слова: культурна спадщина, національні символи, сценічне мистецтво, культурний розвиток, традиції в театрі.

Matiiv Ihor, Lecturer, Department of Acting, Institute of Motion Pictures and Television, Kyiv National University of Culture and Arts

Evolution of Theatrical Culture of Ukraine in the context of National Identity

The purpose of the article is to analyse the main aspects in the evolution of theatrical culture in Ukraine in the context of the formation and preservation of national identity. **The research methodology** is based on a combination of different approaches, including historical, sociocultural and artistic analysis of theatrical events and their interaction with political, sociocultural and economic factors. The historical approach enabled the author to trace the main stages of the development of theatrical culture in Ukraine, in particular the influence of political and social conditions on the formation of the national theatre. The artistic analysis enabled focusing on the aesthetic aspects of theatrical creativity, and the socio-cultural approach – to investigate the relationship between the theatre and society. **Scientific novelty.** The study is groundbreaking in its analysis of the impact of contemporary events, such as Euromaidan 2014 and the full-scale invasion of 2022, on Ukrainian theatre culture, as well as exploring the process of de-Russification in theatre. In addition, the article emphasises the role of individual artists and the development of modern drama, which underlines the theme of war and national identity. **Conclusions.** The process of formation of national identity in Ukraine in the context of historical events and cultural transformations was highlighted. Despite the various prohibitions of the desire to destroy national identity, the activities of outstanding national figures, in particular theatre figures, have always popularised Ukrainian culture. A promising direction in the development of theatre culture is to take into account all mental and ideological differences within the framework of Ukrainian values, since every Ukrainian is currently

rethinking the question of their identity. The evolution of Ukrainian theatrical culture is an integral part of the process of formation and preservation of national identity. The theatre itself is an important tool of socio-cultural development, which helps Ukrainian society to realise its uniqueness and preserve its cultural heritage.

Keywords: cultural heritage, national symbols, stage art, cultural development, traditions in the theatre.

Актуальність теми дослідження . Повномасштабне вторгнення росії на територію України спричинило значні трансформації масової свідомості українців. Вони почали сприймати себе не лише як людей, здатних протистояти зовнішньому вторгненню, але й як спільноту, яка переглядає себе, свою колективну ідентичність. Війна росії проти України – це боротьба за ідентичність, значну частину якої займає культурна спадщина. Театр відіграє ключову роль у формуванні ідентичності та суспільному обговоренні національних цінностей, а його еволюція в умовах воєнного стану може сприяти відображенню змін в менталітеті та перспективи українців щодо збереження національної ідентичності та культурної спадщини у майбутньому.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання розвитку театральної культури в Україні та збереження національної ідентичності було частково розглянуто у працях науковців, проте деякі важливі напрацювання все ж є, зокрема дослідження Ю. Мельничук щодо історичних передумов формування сучасного українського театру у період здобуття державної незалежності. Автор визначив, що пріоритетними для театру в Україні стали питання власної ідентичності, дерусифікації і десовєтизації національного театру, пошуку нових підходів до організації театральної справи [5, 151].

Дослідження І. Ян було присвячено соціокультурним умовам інституціонального становлення музично-драматичного театру в останній третині ХІХ — початку ХХ ст., що є важливим для аналізу загального процесу еволюції цього виду мистецтва. Попри численні державні та цензурні заборони, діяльність видатних національних театральних діячів сприяла популяризації української культури серед широкої поліетнічної глядацької аудиторії [11, 348].

На думку Є. Нищук, особливо актуальною у воєнний час такий вид театральної культури, як моновистава. Це пов'язано з тим, що вона виступає як форма сповіді актора перед глядачем, а також як засіб переосмислення екзистенційних питань та національної самоідентифікації [6, 101]. Звертаючись до трагічних історичних подій України, сучасні драматурги у творах поєднують історичну основу з елементами барочної драми,

аналізують історію крізь призму сучасності, але при цьому базуються на реалізмі як художньому методі зображення дійсності [10, 341].

Як зазначила у своїй праці Т. Бевз, повномасштабне вторгнення рф в Україну створило нову реальність, зміцнивши почуття політичної єдності та державної ідентичності. Українці продемонстрували собі та світові свою національну самосвідомість і громадянську ідентичність, підтвердивши свою готовність захищати незалежність, територіальну цілісність і єдність, а також культурну спадщину [1, 8]. Ці події стали переломними для українського театру, який разом з українською культурою став зброєю проти «великої російської культури» [9].

Мета статті – проаналізувати основні аспекти в еволюції театральної культури в Україні в контексті формування та збереження національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Національна ідентичність є співвіднесенням окремого індивіда або групи індивідів з певною нацією. На відміну від етнічної ідентичності, вона не є вродженою, а формується як конструкт, що виникає через діяльність державних інститутів і розвивається навколо них. Вектор національної ідентичності спрямований на формування загальнонаціональних соціальних, політичних та духовно-культурних основ суспільства з метою консолідації його членів [2, 6].

Українська ідентичність має глибокі корені, що виявляються у різних аспектах культури, мистецтва, економіки і в особливому світосприйнятті. Однак тривалий період відсутності національної держави створив умови для культурної та політичної асиміляції українства, що призвело до поступового занепаду національної ідентичності. росія протягом багатьох років використовувала ідентичність та історію як зброя для нападу на Україну, проводячи політику, спрямовану на спотворення уявлень про самобутність українського народу та його прагнення до незалежності. Це реалізувалося через поширення по всьому світу спотворених ідеологічних концепцій, у яких український патріотизм помилково та маніпулятивно ставили на рівень «нацизму» або інших форм людиноненависницьких ідеологій. Таким

чином, агресори прагнули до «денацифікації» України [1, 13].

Проте, незважаючи на різні заборони прагнення знищити національну ідентичність, діяльність видатних національних діячів, зокрема театральних, завжди популяризувала українську культуру серед широкого кола поліетнічної глядацької аудиторії. Наприклад, в останній третині XIX століття розвиток української художньої культури та її складової – української театральної культури – супроводжувався значним духовним піднесенням, що було результатом поширення національно-культурного визвольного руху. Творча спадщина і поетичне слово Т. Г. Шевченка заклали історичний, теоретичний та методологічний фундамент для формування національної самосвідомості, патріотизму, почуття української гідності, а також для усвідомлення та збереження власної національно-культурної ідентичності [11, 344].

На початку XX століття діячі українського національного визвольного руху розробили стратегію національного розвитку, спрямовану на створення власної держави та досягнення широкої національної територіальної та культурної автономії. Під владою імперської доктрини та під дією постійних цензурних обмежень і тиску активні українські діячі виявляли активну суспільно-політичну діяльність, формували національні політичні об'єднання різних спрямувань.

Протягом цього періоду соціальна структура здобула відносну повноту, і сформувалася широка мережа національних, громадських, наукових, культурних та освітніх організацій. вересні 1917 року Молодий театр почав свою діяльність виставою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за п'єсою Володимира Винниченка, оформленою художником Михайлом Бойчуком. Ці вистави вже на початку своєї діяльності відображали силу українського духу та активно досліджували українську ідентичність. Нове покоління митців переосмислювало культурну спадщину театру, адаптуючи її до вимог революційного періоду. Всі зусилля були спрямовані на створення театру, який би виразно відображав національну ідентичність та український національний характер. Ця ідентичність виявлялася не лише у революційних драматичних творах та під керівництвом драматурга, але також в символіці та мистецтві сценографії, які виражали національний код і дух нації.

Для більш глибокого розуміння механізмів національної ідентичності у роки

Незалежності України слід виділити дві ключові деталі цього процесу. Держава підтримувала український театр і кінематограф, які базувалися на класичній літературі, зосереджувалися на сільській тематиці та стереотипних образах українців. Водночас актуалізація архетипів національної культури ставала можливою через звернення до сучасності, використовуючи неklasичні режисерські рішення, сучасні форми та сюжети в театральних і кінематографічних творах.

Євромайдан та Революція Гідності в Україні стали головними факторами, що зумовили посилення національної консолідації українців та формування загальноукраїнської ідентичності.

У період між 2014 і 2018 роками, після Євромайдану, початку війни на Сході України та анексії Криму російською федерацією, в Україні відчутно зросла увага до мистецтва, зокрема театру, як потужного засобу спілкування між різними регіонами країни. Театр став важливим інструментом для встановлення діалогу між прихильниками різних стратегій розвитку України, для примирення між різними національностями, релігійними конфесіями тощо. Значення ліберальних цінностей, таких як права людини, рівність, особиста свобода та самореалізація, стали основою для ідеологічного наповнення театральних фестивалів. Події та вистави, що підкреслюють ці цінності, стали все більш популярними серед глядачів.

Сучасний український театр відрізняється відсутністю моралізаторства, прямолінійності та пропагандистського пафосу. Він створює сцени, де розгортаються різні конфлікти та висвітлюються болючі проблеми, що залишаються предметом дискусій у суспільстві. Іноді театр навіть виступає з пророцтвами. Автори сучасних п'єс не обмежуються жанрами історичної хроніки, трагедії чи драми, але використовують різні шляхи, такі як поєднання історичних фактів з елементами барочної драми або аналіз історії через призму сучасності. Однак вони залишаються вірними реалізму як художньому методу відображення реальності [10, 344].

У період між 2014 та 2018 роками на сценах театрів різних форм власності стали з'являтися нові твори української драматургії, які пропонували свіжі теми та нових героїв, розширювали жанрову палітру п'єс. Програмними виставами стали постановки за творами Наталії Ворожбит, такими як «Вій 2.0», «Квітка Будяк», «Зернохвище» та інші.

Наталія Ворожбит також є авторкою сценарію одного з визначних фільмів сучасності – «Кіборги», а також співавторкою сценарію до екранізації роману Сергія Жадана «Ворошиловград» – «Дике поле» [7]. Окрема варто розглянути творчість С. Жадана, оскільки його поетичні твори вносять значний вклад у розвиток української культури, висвітлюючи важливі національні теми, події та ідеї [3].

Українські митці активно взаємодіють з процесами рефлексії щодо розколів і тріщин української громадянської ідентичності через свої художні практики. Вони досліджують причини і наслідки внутрішніх ідентифікаційних криз, і багато з них успішно поєднують творчість і суспільну діяльність, спрямовану на побудову реального, а не умовного громадянського діалогу про цінності та сенси. Будучи вихідцем зі Сходу України, Сергій Жадан у своїй творчості протистоїть спробам гуманітарного поділу України на Захід і Схід і намагається змінити розмову інтелектуалів з дискурсу розділення на дискурс самоідентифікації. У своїх різноманітних творчих проєкціях митець досліджує різноманітні аспекти кризи української ідентичності, які не займалися ні офіційні структури влади, ні публічна або медійна сфери.

Українське театральне мистецтво, яке існувало до 24 лютого 2022 року, за короткий час зазнало значних змін у ціннісних засадах та швидко відродилося в новому, актуальному світлі в умовах воєнного стану. Це непростий, але захопливий час для українського драматичного мистецтва, який характеризується реалізацією цікавих театральних проєктів. Ці проєкти поєднують у собі футурологічні інформаційні технології з психологічними, соціальними та індивідуальними експериментами. Це відбувається на тлі потреби збереження традицій, як особистісних, так і національних, а також загальнолюдських цінностей [4, 52].

Характерним для цього періоду у театральній культурі є також поява нових жанрів і форм виразності, наприклад модифікації моновистави через приєднання великої кількості акторів до ЗСУ та інших добровольчих об'єднань. Ці зміни спричинили виникнення нового експериментального жанру – «поезія з окопу». Цей жанровий різновид виявляє суть мистецтва у його екзистенційній функції – бути опором «злу» в умовах війни, дією проти агресора і призначений для формування натхнення у глядачів та реалізації

соціальної місії мистецтва. Ця місія полягає у формуванні спільного простору культурних цінностей, які визначають ідентичність нації, що переживає війну [6, 100].

Війна стала тим каталізатором, що викликав і прискорив якісні зміни в українському театрі:

- перехід на українську мову,
- відмова від російської культури,
- усвідомлення необхідності зміни репертуарної політики,
- збільшення уваги до сучасної української драматургії [9].

Серед українських театрів є ті, що буквально були зруйновані рф, як, наприклад, Маріупольський драматичний театр. Відчуття відповідальності та усвідомлення своєї ролі як рушія соціокультурних і мистецьких змін спонукали режисерку театру Л. Колосову до прийняття рішення стати його директоркою. Першою роботою, яку маріупольські театри розпочали на Закарпатті, стала п'єса про Василя Стуса, представлена в театральній прем'єрі «Крик Нації». Стус став символом відродження Маріупольського театру, визначаючи напрямок його подальшого ідеологічного та практичного розвитку. Вибір цієї видатної української особистості є цілком логічним, оскільки Василь Стус, донецький поет, загинув, борючись за українську мову і культуру [8].

З 1999 року в Херсоні щороку проводився театральний фестиваль «Мельпомена Таврії», де виступали театри з різних країн і міст України. Однак у 2022 році через війну фестиваль відбувся у Львові з 10 по 19 червня в онлайн-режимі. До фестивалю долучилися французькі та португальські театральні колеги, провівши онлайн-показ французького фестивалю «In Extremis» та португальську виставу «Без діалогів, але з жестами». Гасло фестивалю цього року було «Мельпомена Таврії – Голос Херсонщини». Цим українське мистецьке товариство продемонструвало, що, незважаючи на територіальні зазіхання ворога, ідейний та соціокультурний фронт країни залишається незламним.

Важливим театральними подіями за останні роки стали постановки І. Уривського – режисера, який наполегливо займається пошуком нових методів втілення творів української класичної літератури на сцені [5, 155]. Важливу роль у процесі еволюції театального мистецтва відіграє вистава І. Уривського «Калігула» за п'єсою А. Камю від Національного театру ім. І. Франка. Паралелі між феноменом давньоримської

тиранії та сучасністю постають надто очевидними, допомагаючи глядачеві краще зрозуміти причини, сутність і абсурдність мотивів та дій правителя-тирана. У виставі яскраво відображене явище «циклічного зла» та «мовчазного народу», що слугує чіткою та актуальною алегорією на ворогів українського народу сьогодення.

Серед важливих процесів, що стали невід'ємною частиною еволюції українського театрального мистецтва, зокрема після 24 лютого 2022 року, варто відзначити дерусифікацію. Театри Києва, Миколаєва, Харкова, Одеси та інших міст відмовилися від використання прикметника «російський». Передбачається, що у майбутньому, всі аспекти, які з ментальними та ідейними відмінностями, будуть враховані в рамках українських цінностей, оскільки на сьогоднішній день кожен українець переосмислює питання своєї національної, етнічної та особистісної ідентичності.

Наукова новизна. Дослідження є новаторським завдяки аналізу впливу сучасних подій, таких як Євромайдан 2014 року та повномасштабне вторгнення 2022 року, на українську театральну культуру, а також дослідженню процесу дерусифікації в театрі. Крім того, в статті підкреслюється роль окремих митців та розвиток сучасної драматургії, що акцентує увагу на темі війни і національної ідентичності.

Висновки. Питання національної ідентичності, яка є складовою безпеки країни та соціально-відповідальної нації, в Україні набуло особливого значення в умовах війни. Процес її формування відбувається протягом всього життя під впливом різних чинників, одним з яких є культура. Визначено, що протягом значного періоду історії український театр відігравав вирішальну роль у формуванні та утвердженні національної свідомості.

Саме театр є важливим інструментом соціокультурного розвитку, який допомагає українському суспільству усвідомлювати свою унікальність та зберігати культурну спадщину. Сучасні українські митці активно працюють у напрямку розвитку сучасної української драматургії, яка акцентує увагу на темі війни і національної ідентичності, створюючи нові театральні проекти, колективи та вистави.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні основних викликів, що постали перед театрами України в умовах повномасштабного вторгнення, та визначенні всіх можливих шляхів їх вирішення задля подальшого розвитку театральної культури.

Література

- Бевз Т. Вплив глобалізації на утвердження національної ідентичності в умовах війни: виклики і загрози. *Українознавство*. 2022. №3(84). С. 8-26. URL: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(84\).2022.263588](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(84).2022.263588) (дата звернення: 03.07.2024).
- Герчанівська П. Е. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 3-8. URL: <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=1055005> (дата звернення: 03.07.2024).
- Коткова Л. І. Темпоральні аспекти поетики збірки Сергія Жадана «Антенa» (на основі українського й польського видань). *Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку*. Львів–Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 42-46. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-279-4-10> (дата звернення: 03.07.2024).
- Крохмальний Р., Крохмальна С. Про деякі концепти сучасного театрального мистецтва. *The VIII International Science Conference «Science and practice, actual problems, innovations»*. Amsterdam: International Science Group, 2021. Р. 49-52. URL: <http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/14027/1/%D0%A1%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2.pdf#page=50> (дата звернення: 03.07.2024).
- Мельничук Ю. Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 46. С. 151-158. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483> (дата звернення: 03.07.2024).
- Нишук Є. Жанрові модифікації моно вистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. №55. С. 97-102. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-15> (дата звернення: 03.07.2024).
- Підгора-Гвиздовський Я. Наталя Ворожбит, сценаристка «Кіборгів»: «У нас у кожній частині України йде своя війна». *detector.media*. 2017. URL: <https://detector.media/community/article/132160/2017-11-21-natalya-vorozhbyt-stsenarystka-kiborgiv-u-nas-u-kozhniy-chastyni-ukrainy-yde-svoya-viyna/> (дата звернення: 03.07.2024).
- Роль театрального мистецтва у часі війни. Збруч, 2023. URL: <https://zbruc.eu/node/115133> (дата звернення: 03.07.2024).
- Струтинський Б. Д. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 30-35. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318> (дата звернення: 03.07.2024).
- Юган Н.Л. Формування національної ідентичності українського суспільства засобами

театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 341-345. DOI URL OI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177715> (дата звернення: 03.07.2024).

11. Ян І. М. Репертуар Українського музично-драматичного театру як чинник збереження культурних традицій Української нації (остання третина XIX – початок XX ст.). *Культура України*. 2018. № 61. С. 342–351. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.034> (дата звернення: 03.07.2024).

References

1. Bevz, T. (2022). The Influence of Globalisation on the Establishment of National Identity in the Conditions of War: Challenges and Threats. *Ukrainian Studies*, 3 (84), 8–26. URL: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(84\).2022.263588](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(84).2022.263588) [in Ukrainian].

2. Herchanivska, P. E. (2021). Ethnic and National Identities: Vectors of Development. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 3–8. URL: <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=1055005> [in Ukrainian].

3. Kotkova, L. I. (2022). Temporal Aspects of the Poetics of Serhiy Zhadan's Collection "Antenna" (based on Ukrainian and Polish editions). *Intercultural Communication in the context of Globalisation Dialogue: Development Strategies*, 42–46. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-279-4-10> [in Ukrainian].

4. Krokhmalnyi, R., & Krokhmalna, S. (2021). On some Concepts of Modern Theatrical Art. The VIII International Science Conference "Science and Practice, Actual Problems, Innovations" (pp. 49–52). Amsterdam. URL: <http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/14027/1/%D0%A1%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2.pdf#page=50> [in Ukrainian].

5. Melnychuk, Yu. (2021). Ukrainian Theatre on the Way to its own Identity: Historical Prerequisites,

Challenges and Prospects. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 46, 151–158. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483> [in Ukrainian].

6. Nyshchuk, YE. (2022). Genre Modifications of the Monologue in Socio-Cultural Discourse of the Russian-Ukrainian War in 2022. *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 55, 97–102. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-15> [in Ukrainian].

7. Pidhora-Hviazdovskyi, Ya. (2017). Natalya Vorozhbyt, Screenwriter of "Cyborgs": "Every part of Ukraine has its own war going on." detector.media. URL: <https://detector.media/community/article/132160/2017-11-21-natalya-vorozhbyt-stsenarystka-kiborgiv-u-nas-u-kozhniy-chastyni-ukrainy-yde-svoya-viyna/> [in Ukrainian].

8. The Role of Theatrical Art in Wartime. (2023). Zbruch. URL: <https://zbruc.eu/node/115133> [in Ukrainian].

9. Strutynskyi, B. D. (2023). Ukrainian Theatre during the Russian-Ukrainian War: Changes, Problems, Trends. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I.K. Karpenka-Karago of Theatre, Cinema and Television University*, 32, 30–35. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318> [in Ukrainian].

10. Yuhan, N. L. (2019). Formation of National Identity of Ukrainian Society by means of Theatre. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 341–345. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177715> [in Ukrainian].

11. Yan, I. M. (2018). Repertoire of the Ukrainian Music and Drama Theatre as a Factor in Preserving Cultural Traditions of the Ukrainian Nation (the last third of the 19th – the beginning of the 20th century). *Culture of Ukraine*, 61, 342–351. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.034> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 05.08.2024
Прийнято до друку 12.08.2024*

Цитування:

Решетнік Г. І. Реаліті-шоу в контексті «постдокументальної» культури: критика текстуального підходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 64–70.

Решетнік Григорій Іванович,

*старший викладач кафедри тележурналістики
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0002-9547-5828>*

Reshetnyk H. (2024). Reality Show in the context of “Post-Documentary” Culture: Critics of Textual Approach. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 64–70 [in Ukrainian].

РЕАЛІТІ-ШОУ В КОНТЕКСТІ «ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОЇ» КУЛЬТУРИ: КРИТИКА ТЕКСТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ

Мета статті – огляд важливих аспектів критичних студій у зарубіжному науковому дискурсі, спрямованих на текстовий аналіз реаліті-шоу як жанру та телевізійного формату, що допомагають переосмислити його статус як феномену «постдокументальної» культури. **Методологія дослідження.** У роботі використані, по-перше, критичний дискурс-аналіз, що дозволяє зрозуміти обмеженість і контрпродуктивність текстового аналізу реаліті-шоу та допомагає розкрити конститутивний потенціал практик телевізійно-культурного виробництва, по-друге, культурологічний підхід, який дав змогу визначити медіакультурні особливості реаліті-шоу та показати їх як елемент «постдокументальної» аудіовізуальної культури у XXI столітті. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше крізь призму критики текстуального підходу розкрито особливості реаліті-шоу як феномену «постдокументальної» аудіовізуальної культури. **Висновки.** Доведено контрпродуктивність текстового підходу до концептуалізації реаліті-шоу як жанру, адже його виробництво суперечить загальній логіці та усталеному сприйняттю того, яким має бути текст. Ця жанроформа має більше спільного не з певними жанровими традиціями чи текстовими особливостями, а з «обробкою реалій» на перетині фактів і вигадок – переміщення уваги з тексту на його виробництво. Поширення телевізійних реаліті-програм ілюструє залежність індустрії від «реальності» як інструменту рекламного маркетингу та логіки культурного виробництва. Стверджено, що під час концептуалізації телевізійних реаліті-текстів необхідно звернути увагу на низку промислових і ринкових умов й потреб, що надає пріоритет практикам створення тексту та контекстам, які формують практичні рішення, і дозволяє емпірично отримати доступ до еволюціонуючої та мутуючої жанроформи реаліті-шоу.

Ключові слова: реаліті-шоу, постдокументальна культура, текстовий аналіз, критика, культурне виробництво, культурний ринок, реалізм.

Reshetnyk Hryhoriy, Senior Lecturer, Department of Television Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Reality Show in the context of “Post-Documentary” Culture: Critics of Textual Approach

The purpose of the article is to review important aspects of the critical studies in foreign scientific discourse aimed at textual analysis of reality show as a genre and television format, which helps to reconsider its status as a phenomenon of “post-documentary” culture. **The research methodology.** The work uses, firstly, critical discourse analysis, which allows us to understand the limitations and counterproductiveness of textual analysis of reality show and helps to reveal the constitutive potential of television and cultural production practices, and, secondly, a cultural approach, which allowed us to identify the media-cultural features of reality show and show them as an element of “post-documentary” audio-visual culture in the XXI century. **Scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time, through the prism of criticism of the textual approach, the peculiarities of reality show as a phenomenon of “post-documentary” audio-visual culture are revealed. **Conclusions.** It is proved that the counterproductiveness of the textual approach to the conceptualisation of reality show as a genre, since its production contradicts the general logic and the established perception of what a text should be. This genreform has more common with no certain genre traditions or textual features, but with the “processing of reality” at the intersection of fact and fiction, shifting attention from the text to its production. The proliferation of reality TV programmes illustrates the industry’s dependence on “reality” as a tool for advertising marketing and the logic of cultural production. It is affirmed that during conceptualising TV reality texts, it is necessary to pay attention to a number of industrial and market conditions and

needs, which prioritises textual production practices and contexts that shape practical decisions, and allows for empirical access to the evolving and mutating genreform of reality show.

Keywords: reality show, post-documentary culture, textual analysis, critics, cultural production, cultural market, realism.

Актуальність теми дослідження. У світі, де реаліті-шоу стирає межу між автентичністю і розвагами, не дивно, що більшість глядачів щиро вірять у драму, яка розгортається перед їхніми очима. Зважаючи на середній вік учасників 27 років, здається, молодь продовжує домінувати в телепередачах у прайм-тайм, захоплюючи серця глядачів віком від 12 до 34 років. Тоді як конкуренція і талант залишаються бажаними жанрами для 58% поціновувачів реаліті-шоу, вплив цих шоу на суспільство залишається спірною темою, що викликає розбіжності: 41% переконані в негативному впливі. Втім, незалежно від того, чи йдеться про пошук особистого щастя, як-от, у випадку з «Холостяком» (33%), чи про світові пригоди у «Дивовижних перегонах», реаліті-шоу продовжує захоплювати аудиторію, впливати на модні тенденції та домінувати на наших екранах, доводячи, що є однією з конститутивних складових аудіовізуальної культури у XXI століття. На підтвердження цієї думки варто додати навести трохи статистики за 2024 р. (на прикладі кейсу США): 57% глядачів вважають, що драматичні ситуації, зображені в реаліті-шоу, є хоча б частково реальними; середня вартість створення одногодинного реаліті-шоу коливається від 100 000 до 500 000 доларів; реаліті-шоу становлять 67% з 100 найкращих телепередач у прайм-тайм для глядачів віком від 12 до 34 років; у 2020 р. дохід від реаліті-шоу в США оцінювався в 10,2 млрд доларів; 42% американців регулярно дивляться реаліті-шоу; середня зарплата зірки реаліті-шоу може коливатися від 25 000 до 200 000 доларів за сезон; на реаліті-шоу припадає 36% усіх епізодичних телевізійних програм у США; реаліті-шоу приписують популяризації впливових людей у соціальних мережах і маркетингу впливових осіб; з 2002 р. в рамках франшизи «Холостяк» створено 25 сезонів оригінального шоу та кілька додаткових серіалів; реаліті-шоу найбільш популярні серед глядачів віком 18-49 років, що становить 42% часу перегляду цієї демографічної групи [15].

З огляду на це, увага культурологів зосереджена зокрема і на культурній адаптації всесвітньо поширених форматів реаліті-шоу в світі, на деконструкції ідей, закликів й прагнень, що поширюються в рамках культурної сфери через розважальні форми. До

речі, формати реаліті-шоу стали основою розважального телебачення в багатьох країнах, а їхній культурний резонанс виходить за межі телеекранів та транслюється на інші соціокультурні поля. Новини регулярно повідомляють глядачам про останні події популярних реаліті-шоу, газети містять промовисті заголовки, редакційні статті та тематичні сегменти на теми, пов'язані з реаліті-шоу, блокбастери включають реаліті-шоу в свої сюжетні лінії, соціальні коментатори на різних форумах активно обговорюють його нормативний вплив цих шоу на суспільне життя; натовпи бунтують на знак протесту, тисячі стоять у чергах на прослуховуваннях, щоб взяти участь, або заповнюють вулиці, агітуючи за улюблених конкурсантів, тоді як парламентарі (принаймні деякі) прагнуть заборонити такі шоу з міркувань суспільної моралі. Актуальність реаліті-шоу як об'єкту культурологічного дослідження пов'язана з тим, що наразі цей аудіо-візуальний формат є чинником не лише культурогенезу, але й є частиною більш широкого, глобального явища: потоку транснаціонального капіталу, – матеріалів та ідей, – що трансформує умови та практику телевізійного виробництва, вводить нові символічно-культурні форми (як-от, формати реаліті-шоу) й трансформує наші соціокультурні уявлення та практики.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки реаліті-шоу як аудіовізуальний формат і феномен телекультури з'явилася раніше на Заході, відповідно, і наукові студії, пов'язані з його вивченням, насамперед розпочалися там само. Приміром, 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 інші. Їхні роботи досі залишаються не перекладеними і тому українськомовні дослідники не мають до них доступу для вивчення та аналізу. Тим більше це стосується останніх зарубіжних досліджень реаліті-шоу та культурних візій аспекту його творення, які продовжують з'являтися. Зокрема, хотілося б відзначити цікаве дослідження Р. Деллер про культуроформуючу роль реаліті-телебачення в епоху соціальних медіа [14], аналіз С. Даса, П. Саркара та С. М. Альфаріда Хуссейна сприйняття реаліті-шоу крізь призму поглядів глядачів і фахівців

індустрії розваг [13], історико-культурологічну розвідку Н. Огочукву [23] та ін.

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. З 2015-2016-х рр. почали з'являтися розвідки на системній основі, в яких акцентувалась увага на різних аспектах реаліті-шоу: статті Д. Дзюби «Історичні витоки та видова різноманітність телевізійних програм у жанрі реаліті-шоу» [3], О. Васіної «Конвергенція жанрів новини і реаліті-шоу в нових медіа» [1], А. Ковбасенко «Класифікація реаліті-шоу: сучасний стан і перспективи» [8], О. Грабарчук «Реаліті-шоу: всередині зображення» [2], А. Куріхіна «Феномен популярності реаліті-шоу серед представників покоління Y» [9] та ін. Окремо необхідно згадати цикл статей і захист дисертації В. Жуковим [4-7], 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 ХХІ ст. тощо.

Мета статті – огляд важливих аспектів критичних студій у зарубіжному науковому дискурсі, спрямованих на текстовий аналіз реаліті-шоу як жанру та телевізійного формату, що допомагають переосмислити його статус як феномену «постдокументальної» культури, що, власне, кореспондує не з документальним трактуванням фактографічного реалізму, а переважно з практиками телевізійно-культурного виробництва.

Виклад основного матеріалу. Отже, як зрозуміло з мети, дана розвідка не покликана сформувати реєстр глобальних і локальних культурних індикаторів, а радше є дослідженням того, як формати реаліті-шоу перетворюють певні ідейні рамки на вагомі глобальні і локальні чинники. «Глобальна» циркуляція форматів реаліті-телебачення – не сукупність чи каталог локальних різновидів, а насправді гомогенізуючий феномен, який привертає увагу до історично та культурно особливих «точок артикуляції» [21, р. 53], а застосування терміну «локальний» концептуалізується як набір буденних соціально-історичних та умовних практик.

Крім того, важливо зосередитись на форматах реаліті-шоу і зрозуміти, чому вони як конкретні символічно-культурні форми набувають поширення і яке це має значення щодо набору ідей, цінностей, значень і практик, які потім імпортується в соціокультурну сферу.

Хоча «тексти» і є важливими медіакультурними формами, культуральний аналіз у даному відношенні не ґрунтується на текстовому аналізі. Не всі тексти (як формати) добре «працюють» на будь-якому культурному ринку (тому важливо розглянути телевізійні шоу, які отримують ширшу культурну популярність), але мета в тому, щоб наблизити обговорення того, які тексти «працюватимуть» та, власне, як зробити так, що «працювали» (виробничі стратегії) поза текстовими форматами. Це дозволить виявляти індустріальні імперативи, раціональності та умовні практики телевізійно-культурного виробництва, дослідити виробництво текстів з точки зору ідей, цінностей, логіки та жестів, які стають пріоритетними в окремих сценаріях транснаціональних телевізійних потоків. І тут на допомогу приходить розрізнення «жанрів» і «форматів»: якщо жанри в широкому розумінні стосуються текстових особливостей та риторичних чи наративних конвенцій, то терміном «формати» позначають індустріальну практику – представлення шоу як набору ліцензованих і фірмових ідей, стратегій виробництва та програмування, наративного фокусу та структури прогресу шоу, профілів персонажів тощо, які потім можуть бути адаптовані до місцевих культурних потреб (мов, акторів, норм, жестів тощо) на різних телевізійних ринках світу [17]. Тому увагу важливо зосередити на сценаріях й практиках культурного виробництва, на аспектах формату (замість жанрових і текстових аспектів) глобально-локальної культурної значимості реаліті-шоу.

Телевізійне виробництво контекстуалізується з точки зору умов й творчо-комерційних практик транснаціонального бізнесу та вивчається, щоб зрозуміти, як індустріально-структурна логіка перетинається з тактичними відповідями та культурно-специфічними практиками в ході роботи над реаліті-шоу. Аналітичний інтерес полягає в тому, щоб зрозуміти структуру ідей, закладених у виробництво реаліті-шоу і як трансляція цих ідей через зазначену жанроформу формують сучасний соціокультурний простір, його аксіологічний вимір.

Осмилення реаліті-шоу як унікальної жанроформи дає змогу визначити її пластичну, мутаційну та гібридну природу, що схильна запозичувати з багатьох жанрів і змішувати творчо-текстові традиції, в багатьох випадках «відроджувати» старіші жанри у фокусі більш сучасних культурних інтерпретацій. Дослідження популярного драматичного реаліті-шоу «Осборни», приміром, засвідчило, як конвенції, використані в ситкоммах, задіяні для створення комічно-драматичних моментів зі «справжнього» сімейного життя (відомого музиканта) [18]. Тому нерідко реаліті-шоу містять видозмінені та написані через дефіс тексти: пригодницькі ігри, розважальні шоу талантів, вікторини-ігри, шоу про кулінарію чи спосіб життя та змагання тощо. Методологічно це створює проблему: як врахувати різні типи контенту в одній аналітичній категорії чи символічній формі, щоб дослідити її як соціокультурний феномен?

Загальні інтертекстуальності не є чимось новим і телебачення доволі часто «канібалізувало» себе, спираючись на різні жанри і синтезуючи їх для створення нових, а також запозичуючи контент з інших медіа для відтворення. Тому під час концептуалізації будови текстів реаліті-шоу зарубіжні дослідники розглядали його з точки зору змінних стилів [12], свого роду континууму. У своїх ранніх розвідках вони пішли текстуальним шляхом, досліджуючи формально-текстові характеристики символічної форми, проявляючи великий інтерес до змін у конвенціях аудіовізуальних практики документального кіно, тоді як пізніші науковці в рамках свого інтересу до реаліті-шоу все більше і більше розглядають низку соціально-індустріальних і контекстуальних факторів (таких як ринкові умови та культурно-специфічні практики) в якості визначальних, що наділяють реаліті-шоу певною формою [22].

В основі логіки виробництва тексту, яка характеризує всі типи реаліті-шоу (ігри/пригоди/вікторини тощо), є використання контенту без сценарію, неакторів або «справжніх» людей (на відміну від персонажів за сценарієм) і прихильність до проєктної реальності. Вивчаючи історичний розвиток документальної форми та її зв'язок із популярними мас-медіа, Дж. Корнер пояснює інтерпретацію реальності в реаліті-шоу як «рішучий зсув з перформативним, ігровим елементом у напрямку розваг» [12, р. 153]. Аналіз підходів зарубіжних дослідників свідчить, що жанроформа реаліті-шоу

знаменує собою відхід від «дискурсу тверезості», який пов'язаний з документальним трактуванням фактографічного реалізму. У цьому сенсі відмінність реаліті-шоу від такого реалізму втілюється у його прагненні представити реальність як розвагу (на відміну від інформації). Реальність у реаліті-шоу відображає «постдокументальну культуру» чи широкий «діапазон популярних образів реального» [11], завдяки чому «зовнішній вигляд» фактичного програмування наразі існує у розважальних формах, доповнений музичними сигналами, операторською роботою, а також звуковим оформленням і монтажем, покликаними збуджувати та розважати, а не інформувати та навчати.

«Постдокументальна» фаза ілюструє перетворення документалістики з іменника (зі фіксованими атрибутами) на прикметник (що підкреслює практику). При цьому зберігається фокус на формальних і текстових особливостях, щоб ідентифікувати реаліті-шоу відносно інших текстів, наголошуючи при цьому на здатності форми розвиватися. Подібну увагу до текстових особливостей можна знайти в концептуалізації А. Гіллом телевізійних реаліті-текстів у термінах бульварної журналістики, документального телебачення та популярні розваги [20, р. 23-39]. Документалістика розглядається як «реалізм спостережень» (фіксація поточної події) або «експозиційний реалізм» (проєктування риторики точності та правди), «популярні розваги» майже виключно розважають свою аудиторію, покладаючись на конкретні наративні оповіді, сценарії та професійних акторів, а «бульварна журналістика» розуміється як взаємодія між звичайними людьми та зірками для фузії інформації та розваг. Стверджують, що реаліті-шоу знаходиться десь посередині між цими мережами текстових елементів, як би їх не називали – у невизначеному і за своєю суттю мінливому просторі між фактами та вигадкою, задокументованою інформацією та створеними розвагами [1].

Можна вважати, що текстовий підхід до ідентифікації реаліті-шоу як жанру є контрпродуктивним, через те, що він підкреслює, як виробництво реаліті-шоу суперечить загальній логіці та усталеному сприйняттю того, яким має бути текст. Зазначена позиція Дж. Корнера, яка пов'язує реаліті-шоу з документальним кіно та реалізмом з точки зору текстових відправних точок, є повчальною саме тому, що вона припускає, що ця жанроформа може мати не

стільки спільного з певними жанровими традиціями чи текстовими особливостями, скільки більше стосується «обробки реалій» на перетині фактів і вигадок – переміщення уваги з тексту на його виробництво. На відміну від текстових підходів, інші автори припустили, що поширення телевізійних реаліті-програм не є ознакою розвитку телевізійних текстів – скоріш за все це ілюструє залежність індустрії від «реальності» як інструменту рекламного маркетингу. Те, що відрізняє хвилю сучасного реаліті-шоу – «відкритий і експліцитний продаж телевізійних програм як репрезентації реальності» [16].

Також під час концептуалізації телевізійних реаліті-текстів необхідно звернути увагу на низку промислових і ринкових умов і потреб. Такий підхід до концептуалізації реаліті-шоу надає пріоритет практикам створення тексту та контекстам, які формують практичні рішення, що дозволяє емпірично отримати доступ до еволюціонуючої та мутуючої жанроформи реаліті-телебачення, а не здійснювати аналіз на основі (ймовірної) текстової єдності. Концептуалізація реаліті-шоу, орієнтована на виробництво, є надзвичайно важливою, оскільки, реаліті-шоу як текст без сценарію (у нон-фікшн або реаліті-шоу сценарій перед зйомками визначає лише «дії» та контексти (сцена, локація тощо) розгортання дії, залишаючи кадри «повторної дії» для створення драматичної послідовності та спонтанних реакцій), що формується в хаосі студійних «поверхів», непрогнозованої людської взаємодії та непередбачуваних обставин у монтажних кімнатах. Є паттерни, які ми можемо передбачити досліджувати, тоді як концептуалізація символічної форми повинна допомогти нам знайти несподівані, творчі жести. Виробництво реаліті-шоу, як свідчать польові дослідження, часто дивує самих продюсерів приголомшливим поворотом подій, які потім потрібно організувати і втілити у формальний телевізійний текст. Так, може існувати логіка, потреби та орієнтації, проте нечасто, якщо взагалі існує, будь-який заздалегідь визначений текстовий метод, враховуючи особливості створення реаліті-шоу.

Контекстуалізація реаліті-шоу з точки зору середовища мовлення навела М. Гомес на думку про три основні «хвилі» програмування розвитку форми на західних медіа-ринках: перша – інформаційно-розважальні програми, базовані на злочинності та екстрених службах, наприкінці 1980-х і на початку 1990-х рр. у

Сполучених Штатах і їх переміщенні в Європу; друга – документальні фільми-спостереження або docusoaps, де дія розгортається перед камерою в Британії середини 1990-х та її переміщення в інші частини Європи; і третя – соціальні експерименти у контрольованих ситуаціях для створення драматичного конфлікту (наприклад, «Big Brother»), які розвинулися в Північній Європі та перейшли до США [19]. Історичне картографування транснаціонального потоку є повчальним, оскільки воно підкреслює, з одного боку, потребу ринку в інноваціях або в чомусь, що могло б відрізнити телешоу від його конкурентів, і водночас тенденцію ринку імітувати чи запозичувати ідеї з інших ринків, щоб мінімізувати ризики. Також під час контекстуалізації текстової конструкції варто враховувати те, як ринок забезпечує енергію та логіку як невід'ємні частини форми шоу. Так, аналітично цей підхід пов'язує питання про те, що таке реаліті-шоу, і чому саме зараз, тобто що на ринку робить його особливо популярним. Важливо уточнити, як (і чи взагалі) середовище мовлення в Україні відрізняється своєю історією та структурною організацією від західних аналогів. Тому, щоб з'ясувати, як ринок обирає та формує тексти реаліті-шоу, слід поглянути на специфіку (місцевих) ринкових умов і їх зв'язки з глобальною промисловою практикою, а не сліпо імпортувати знання, засновані на досвіді ринку США та Європи.

Висновки. Отже, структурно інтегрована промислова логіка національно-транснаціональної телевізійної індустрії тісно «переплетена» з локалізованими культурними практиками виробників реаліті-шоу у форматі (відтворення) і через нього свідчить про силу транснаціонального телебачення та капіталу, його змогу виробляти та популяризувати специфічні ідеї, які сприяють культурній логіці ринку, а також впливають на глибоко вкорінені локалізовані культурні коди. Те, що впливає з цих динамічних відносин між транснаціональними телевізійними індустріальними силами та локальними культурними практиками, є складними змінами в національних культурних кодах, які сигналізують про ширші соціальні, політичні та культурні трансформації. Вихід на цей рівень пов'язаний з тим, що культурологічне дослідження не опиратиметься на текстовий аналіз, оскільки не всі тексти (як формати) добре «працюють» на будь-якому культурному ринку, а тому важливо звернути увагу на

позатекстові формати. Це дозволить виявляти індустріальні імперативи, раціональності та умовні практики телевізійно-культурного виробництва, дослідити виробництво текстів з точки зору ідей, цінностей, логіки та жестів, які стають пріоритетними в окремих сценаріях транснаціональних телевізійних потоків. Аналіз підходів зарубіжних дослідників свідчить, що жанроформа реаліті-шоу знаменує собою відхід від «дискурсу тверезості», який пов'язаний з документальним трактуванням фактографічного реалізму. У цьому сенсі відмінність реаліті-шоу від такого реалізму втілюється у його прагненні представити реальність як розвагу (на відміну від інформації). Контрпродуктивність текстового підходу до концептуалізації реаліті-шоу як жанру пов'язана з тим, що його виробництво суперечить загальній логіці та усталеному сприйняттю того, яким має бути текст. Ця жанроформа може мати не стільки спільного з певними жанровими традиціями чи текстовими особливостями, скільки більше стосується «обробки реалій» на перетині фактів і вигадок – переміщення уваги з тексту на його виробництво. Поширення телевізійних реаліті-програм ілюструє залежність індустрії від «реальності» як інструменту рекламного маркетингу та логіки культурного виробництва. Тому, щоб з'ясувати, як ринок обирає та формує тексти реаліті-шоу, слід поглянути на специфіку (місцевих) ринкових умов і їхні зв'язки з глобальною промисловою практикою, що може бути предметом подальших досліджень.

Література

1. Васіна О. Конвергенція жанрів новини і реаліті-шоу в нових медіа. Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. 2016. Вип. 41. С. 182–189.
2. Грабарчук О. М. Реаліті-шоу: всередині зображення. Культурологічна думка. 2018. № 14. С. 87–93.
3. Дзюба Д. Історичні витоки та видова різноманітність телевізійних програм у жанрі реаліті-шоу. Студії мистецтвознавчі. 2015. Чис. 1. С. 69–76.
4. Жуков В.В. Драматургічні засоби виразності сучасних українських реаліті-шоу. Культура України. 2020. Вип. 70. С. 29–36.
5. Жуков В.В. Популярні реаліті-шоу в сучасній медіатизованій комунікативній культурі України: соціокультурний аспект. Питання культурології. 2022. Вип. 40. С. 166–175.
6. Жуков В.В. Тренди уніфікації та оригінальності реаліті-шоу в культурному просторі України. Культура України. 2022. Вип. 78. С. 60–64.

7. Жуков В.В. Культурні наслідки впливу «реаліті-шоу» на масову свідомість: формотворчий аспект». Colloquium Journal. 2020. №6 (58). Ч.6. С. 12–21.
8. Ковбасенко А. Ю. Класифікація реаліті-шоу: сучасний стан і перспективи. Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. 2016. № 3. С. 110–113.
9. Куріхін А. А. Феномен популярності реаліті-шоу серед представників покоління Y. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31(70), № 3, Ч. 3. С. 146–151.
10. Bondebjerg I. Public Discourse/Private Fascination: Hybridization in “True-lifestory” Genres. Media, Culture and Society. 1996. Vol. 18. P. 27–45.
11. Corner J. Form and Content in Documentary Study. In G. Creeber, (Ed.). The Television Genre Book. London: British Film Institute, 2001. P. 125–126.
12. Corner J. Documentary Values. In A. Jerslev, (Ed.). Realism and ‘Reality’ in Film and Media. Copenhagen: Museum Tusculanum Press. 2002. P. 139–158.
13. 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.
14. 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.
15. Eser A. Reality Shows Statistics: Insights into Viewership, Costs, and Influence. Report 2024. Worldmetrics, 7/23/2024. URL: <https://worldmetrics.org/reality-shows-statistics/>
16. Friedman J. Attraction to Distraction: Live Television and the Public Sphere. In J. Friedman, (Ed.), Reality Squared: Televisual Discourse on the Real. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002. P. 138–154.
17. Ganguly L. The cultural sway of the market: cultural adaptation of reality tv formats and social-cultural change in India. PhD thesis, American University, Washington, DC. 2012.
18. Gillan J. From Ozzie Nelson to Ozzy Osbourne: The genesis and development of the Reality (star) sitcom. In S. Holmes, and D. Jermyn, (Eds.), Understanding Reality Television. London and New York: Routledge, 2004. P. 54–70.
19. Gomes M. The Longevity of Big Brother: A Portuguese Perspective. In A. Baker, (Ed.), Television, Aesthetic and Reality Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2006. P. 271–284.
20. Hill A. Reality TV: Audiences and Popular Factual Television. London and New York: Routledge, 2005. 240 p.
21. Kraidy M. Glocalization: An International Communication Framework. The Journal of International Communication. 2003. Vol. 9(2). P. 29–49.

22. Murray S. "I Think We Need a New Name for It": The Meeting of Documentary and Reality TV. In S. Murray and L. Ouellette. (Eds.), *Reality TV: Remaking Television Culture*. 2nd Edition, New York and London: New York University Press, 2009. P. 65–81

23. Ogochukwu C. N. The Multifaceted World of Reality TV. *Journal of Humanities, Arts and Social Science*. 2023. № 7(10). P. 2126–2132.

References

1. Vasina, O. (2016). Convergence of News and Reality Shows Genres in New Media. *Bulletin of Lviv University. Series Journalism. Series Journalism*, 41, 182–189 [in Ukrainian].

2. Hrabarchuk, O. (2018). Reality Show: Inside the Picture. *Culturology Ideas*, 14, 87–93 [in Ukrainian].

3. Dziuba, D. (2015). Historical Origins and Species Diversity of Television Programmes in the Genre of Reality Shows. *Art Studies*, 1, 69–76 [in Ukrainian].

4. Zhukov, V. V. (2020). Dramaturgical Expressive Means of Modern Ukrainian Reality Shows. *Culture of Ukraine*, 70, 29–36 [in Ukrainian].

5. Zhukov, V. V. (2022). Popular Reality Shows in Modern Mediatized Communicative Culture of Ukraine: Socio-Cultural Aspect. *Issues of Cultural Studies*, 40, 166–175 [in Ukrainian].

6. Zhukov, V. V. (2022). Trends of Unification and Originality of Reality Shows in Cultural Space of Ukraine. *Culture of Ukraine*, 78, 60–64 [in Ukrainian].

7. Zhukov, V. V. (2020). Cultural Consequences of the Influence of Reality Shows on Mass Consciousness: Formative Aspect. *Colloquium*, 6 (58), 6, 12–21 [in Ukrainian].

8. Kovbasenko, A. (2016). Classification Reality Show: Current State and Prospects. *State and Regions*, 3 (27), 110–113 [in Ukrainian].

9. Kurikhin, A. A. (2020). Phenomenon of Popularity of Reality Show among Representatives of Generation Y. *Scholarly Notes of Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Social Communications*, 31 (70), 3, 146–151 [in Ukrainian].

10. Bondebjerg, I. (1996). Public Discourse/Private Fascination: Hybridization in "True-Lifestory" Genres. *Media, Culture and Society*, 18, 27–45 [in English].

11. Corner, J. (2001). Form and Content in Documentary Study. *The Television Genre Book*. London, 125–126 [in English].

12. Corner, J. (2002). Documentary Values. In *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Copenhagen, 139–158 [in English].

13. Das, S., Sarkar, P., & Alfarid Hussain, S. M. (2021). Perception Analysis of TV Reality Shows: Perspective of Viewers' and Entertainment Industry Professionals. *International Journal of Media, Journalism and Mass Communications*, 7(2), 22–31 [in English].

14. Deller, R. A. (2019). Reality Television in an Age of Social Media. In *Reality Television: The Television Phenomenon That Changed the World (Society Now)*. Leeds, 141–175 [in English].

15. Eser, A. (2024). Reality Shows Statistics: Insights into Viewership, Costs, and Influence. Report 2024. Worldmetrics, 7/23/2024. URL: <https://worldmetrics.org/reality-shows-statistics/> [in English].

16. Friedman, J. (2002). Attraction to Distraction: Live Television and the Public Sphere. In *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*. New Brunswick, NJ, 138–154 [in English].

17. Ganguly, L. (2012). The Cultural Sway of the Market: Cultural Adaptation of Reality TV Formats and Social-Cultural Change in India. *PhD Thesis*. Washington, DC [in English].

18. Gillan, J. (2004). From Ozzie Nelson to Ozzy Osbourne: The genesis and development of the Reality (star) sitcom. In *Understanding Reality Television*. London and New York, 54–70 [in English].

19. Gomes, M. (2006). The Longevity of Big Brother: A Portuguese Perspective. In *Television, Aesthetic and Reality*. Cambridge, 271–284 [in English].

20. Hill, A. (2005). Reality TV: Audiences and Popular Factual Television. London and New York [in English].

21. Kraidy, M. (2003). Glocalization: An International Communication Framework. *Journal of International Communication*, 9(2), 29–49 [in English].

22. Murray, S. (2009). "I Think We Need a New Name for It": The Meeting of Documentary and Reality TV. In *Reality TV: Remaking Television Culture*. 2nd Edition, New York and London, 65–81 [in English].

23. Ogochukwu, C. N. (2023). The Multifaceted World of Reality TV. *Journal of Humanities, Arts and Social Science*, 7(10), 2126–2132 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.07.2024
Отримано після доопрацювання 06.08.2024
Прийнято до друку 14.08.2024

Цитування:

Демєхін Д. В. Феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 71–76.

Демєхін Данило Валерійович,
Аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0009-0006-7708-3512>,
dannydannett@gmail.com

Diemiekhin D. (2024). Phenomenon of Screen Dance in the Context of Dialogism of Choreographic and Audiovisual Arts. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 71–76 [in Ukrainian].

ФЕНОМЕН ЕКРАННОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГІЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – виявити особливості феномену екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу (для опрацювання наукової літератури з теми дослідження та виявлення основних концепцій екранного танцю), термінологічний метод (для уточнення поняття «екранний танець»); типологічний метод та метод історико-культурного аналізу (для виявлення особливостей взаємодії хореографічного та аудіовізуального мистецтва в історичній ретроспективі), метод узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва в історичній ретроспективі; уточнено поняття «екранний танець»; осмислено властивості екранного танцю, розглянуто точки спільного впливу та взаємообміну між фільмом і танцем, які визначають його як автономну практику; введено до наукового обігу маловідомі і невідомі джерела, а також результати досліджень сучасних закордонних вчених. **Висновки.** Дослідження виявило, що у науковій літературі не існує жорстких критеріїв для визначення екранного танцю. Протягом історичного розвитку ця форма мистецтва зазвичай означувалася рядом термінів, обмежених вказівками на матеріальність (відеотанець, кінотанець, танцювальний фільм та ін.), проте саме екранний танець формулює спільний знаменник між ними. У межах проблематики діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва екранний танець можна розглядати як форму дослідження, що вивчає взаємозв'язки між композицією, хореографічною мовою та значеннями тіла, руху, простору і часу в контексті сучасних дебатів про культурні практики. Екранний танець може приймати різноманітні форми та риси і перетинати жанри, без обмежень в тому, як може відбуватися виробництво, знімання, монтаж та розповсюдження. Співіснування хореографічного і аудіовізуального в концепції екранного танцю характеризується постійною динамічною взаємодією, специфіку якого визначають інноваційні технологічні винаходи та тенденцій соціокультурного простору.

Ключові слова: екранний танець, хореографія, аудіовізуальне мистецтво, діалогізм, взаємодія, кіно, традиційні медіа, цифрові медіа.

Diemiekhin Danylo, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Phenomenon of Screen Dance in the Context of Dialogism of Choreographic and Audiovisual Arts

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the phenomenon of screen dance in the context of dialogism of choreographic and audiovisual art. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis was applied (to study the scientific literature on the research topic and identify the main concepts of screen dance), the terminological method (to clarify the concept of "screen dance"); the typological method and the method of historical and cultural analysis (to identify the peculiarities of the interaction of choreographic and audiovisual art in historical retrospect), the method of generalisation. **Scientific novelty.** The phenomenon of screen dance is studied in the context of dialogism of choreographic and audiovisual art in historical retrospect; the concept of "screen dance" has been clarified; the properties of screen dance are understood, the points of common influence and mutual exchange between film and dance are considered, which define it as an autonomous practice; little-known and unknown sources, as well as the results of research by modern foreign scientists, were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The study found that there are no strict criteria for defining screen dance in the scientific literature. During the historical development, this art form was usually denoted by a number of terms limited by indications of materiality (video dance, film dance, dance film), but it is screen dance that formulates the common denominator between them. Within the problematics of dialogism of choreographic and audiovisual art, screen dance can be considered as a form of research

that studies the relationships between composition, choreographic language, and the meanings of body, movement, space, and time in the context of contemporary debates about cultural practices. Screen dance can take many forms and features and cross genres, with no limits on how it can be produced, filmed, edited and distributed. The coexistence of choreographic and audiovisual in the concept of screen dance is characterised by a constant dynamic interaction, the specifics of which are determined by innovative technological inventions and trends in the socio-cultural space.

Keywords: screen dance, choreography, audiovisual art, dialogism, interaction, cinema, traditional media, digital media.

Актуальність дослідження. Інтегративні тенденції в сучасному аудіовізуальному мистецтві та їх активізація безпосередньо пов'язані з виявом загальної діалогізації соціокультурного середовища. Проблеми діалогізму та пошуку нової ідентичності найбільш ефективно осмислюються в просторово-часових видах мистецтва, зокрема в хореографічному. З моменту появи оптичних медіа та рухомих зображень хореографічне відчуття, тіла в русі та танець займають чільне місце в кадрі. Від досліджень руху до новаторської кінематографічної мови, через дадаїстів і футуристів, зображення рухомих тіл були об'єктом дослідження за допомогою фотографування, кіно, відео та цифрових технологій. Починаючи з середини ХХ ст., митці у сфері танцю та рухомих зображень розробили гібридну практику, яку зараз зазвичай називають екранним танцем. Процес взаємодії хореографії та аудіовізуального мистецтва, що репрезентований в названій практиці отримав нові можливості на сучасному етапі, завдяки новим медіа, пропонуючи інноваційні варіанти діалогізму, що і зумовлює актуальність теми дослідження.

Аналіз публікацій. Проблематика взаємодії танцю та аудіовізуального мистецтва широко розроблена представниками сучасного закордонного наукового виміру (Т. Арденделл, Р. Барнс, І. Бренніган, С. Доддс, М. Клетцер, Дж. Мальніг, Х. Паджала-Ассіф, Д. Розенберг, М. Тансік, Ф. Хаббард, К. Хаган та ін.), які розглядають екранний танець як складну платформу для соціальних коментарів, аналізують питання танцюючого тіла як основного суб'єкта танцювального фільму, специфіку створення перетину танцю і рухомих зображень, що проєктуються, теоретизують практику екранного танцю на сучасному етапі та ін.

Представлені у вітчизняному науковому вимірі мистецтвознавчі та медіологічні праці засвідчують активізацію дослідницького інтересу до різноманітних аспектів взаємодії танцю та аудіовізуальних мистецтв і підкреслюють її міждисциплінарність. Досить умовно дослідження та публікації українських науковців, у яких так чи інакше підіймається означене питання, можна поділити на праці,

присвячені телевізійним танцювальним шоу, наприклад, статті Д. Базели «Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття» [1], О. Бойко «Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність» [2], О. Наконечної «Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні» [5] та ін., а також дослідження, в яких аналізуються різноманітні форми взаємодії хореографії та медіа. Серед останніх, назовемо статті Т. Павлюк «Бальна хореографія в сучасному медійному просторі» [6], П. Лупак, Б. Водяного, Л. Щур «Нові грані хореографії: танець-перформанс як медіатекст» [4], дисертаційну роботу А. Крися «Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв» [3], в якій окремий підрозділ присвячено аналізу танцю крізь призму естетичних властивостей кіно- і телевидовища в західній маскультурі та ін. Проте діалогізм сучасної хореографії та аудіовізуального мистецтва наразі лишається одним із найменш досліджених аспектів, що і зумовлює актуальність розгляду означеної проблематики з культурологічних позицій.

Мета статті – виявити особливості феномену екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У науковій літературі досі не існує єдиного усталеного терміну для означення поєднання танцю та аудіовізуальних медіа, натомість використовуються такі поняття як: «танцювальний фільм» («dance film»), «екранний танець» («screen dance»), «відеотанець» («video dance»), «фізичне кіно» («physical cinema»), «танець для камери» («dance for camera») та ін. Ці терміни мають сильні культурні та контекстуальні конотації та пов'язані з різними формами мистецтва. Різноманітність використаних термінів відображає різноманіття форм мистецтва, на яке впливає орієнтація митців, а також на який з видів мистецтва – хореографічне чи аудіовізуальне – зроблено акцент. За Д. Розенбергом [12] та Н. Керролом [9] термін «танець для камери» означає, що танець створюється для задоволення камери та глядача, а не співавтора, що тоді не

узгоджується з базовою характеристикою екранного танцю, яка є однаковим внеском танцю та фільму. Танцювальний фільм – це фільм, історія якого базується на танцях і розкриває його центральні теми й розповіді через танець; відеотанець відображається у відео. Термін «екранний танець» використовується для опису танцю, створеного «спеціально для екрана, що представлений або в кіно, або на відео, або у цифрових технологіях» [12, 68] і має кілька шарів – первинний шар – це побудоване середовище, в якому перебуває тіло (танець), вторинний шар – це медіа, за допомогою якого вистава вписується і пов'язується в єдине екранне зображення [12, 64]. Науковець безпосередньо пов'язує екранний танець з поняттям рекорпореалізації, яке він визначає як «реконструкцію танцюючого тіла за допомогою екранних технік; іноді неможливого тіла, яке не пригнічене обмеженнями гравітації або навіть смертю» [11, 54]. Натомість на думку Т. Аренделла та Р. Барнса, доцільність використання терміну «екранний танець» є дискусійним питанням, оскільки через розміщення терміну «екран» перед танцем, є ризик піднести середовище над тілом в русі [7, 52].

Термін екранний танець дозволяє розширити межі традиційних медіа, включивши в нього танцювальний контент, представлений в інтернет-просторі. Таким чином, екранний танець може використовуватися відносно діалогічних форм хореографічного та аудіовізуального мистецтва, що представлено не лише кіно/фільмами/відео, а включає величезну різноманітність екранів, доступних на сучасному етапі розвитку інформаційно-комунікаційних технологій (цифрові медіа, змішана реальність та ін.).

Режисери екранного танцю можуть мати досвід роботи в кіноіндустрії або танцях. Крім того, екранний танець створюється в рамках інших мистецьких дисциплін, таких як медіамистецтво, перформанс, музичне відеомистецтво та міждисциплінарне злиття. Це вказує на онтологічну розкутість, з якою трактується танець, і розкриває погляд мовця на роль танцю в цьому середовищі [10]. Танцювальний твір може бути записаний як такий в аудіовізуальній формі або перемонтований як кіноадаптація сценічного твору з метою створення точного відтворення танцювального твору для екрану. Танець може бути вбудований у фільм як центральний наративний засіб або як контекст, з наміром

створити фільм, у якому танець є одним із елементів вираження та оповіді. Танець – а точніше композиція руху – також може проявлятися як послідовність рухомих зображень або як монтаж кількох поверхонь зображення; як хореографія образів у відео та медіаарті.

На думку сучасних закордонних дослідників, екранний танець – це практика, що пов'язана з певним місцем, в якій простір забезпечує контексті і опосередкований досвід. Тобто, на екрані глядач бачить не просто танець, а відео, в якому танець є предметом, фільтрується через композиційні та естетичні стратегії роботи камери, а потім знову в процесі монтажу і забезпечує кілька точок зору, що є не лише фізичними локаціями, але і метафоричними. Так, на думку Д. Розенберга, «є дві історії танцю, які можна розповісти на камеру: автономна і вільна, що існує без будь-яких теоретичних чи історичних зв'язків, а інша – невидима історія, в якій танець у фільмі, а згодом танець у відео є частиною досліджень, які ведуть митці від зародження кіно до модернізму та епохи постмодерну» [11, 38].

Відносини між хореографією та аудіовізуальним мистецтвом історично були дуже тісними. Історичні прецеденти можна простежити до народження фотографії і кінотехнологій, оскільки танець та оптичні середовища були пов'язані з самого раннього втілення відтворюваних фотографічних зображень [11, 98].

Винахід кіно та технологій мав глибокий вплив на танець: на доступ до нього, на створення, розуміння та оцінку [8, 25]. Танцюристи знайшли спосіб включити камеру у свою практику в широкому спектрі можливостей: як дослідження та нотні інструменти, щоб записувати та вивчати рухи та техніку, аналізувати хореографії та документувати їх виконання. Танець як елемент можна знайти у фільмах, як задокументований театральний твір, через музичні відео, аж до художніх та експериментальних жанрів, де рух є основним.

Не дивно, що терміни рухоме зображення та кінофільм використовуються для візуального твору, який виглядає як рух. Вони означають хід історичного розвитку фільму, який почався з анімаційних послідовностей зображень, а також вирішальне значення руху як компонент [13, 11]. Ранні кінематографісти вважали, що для створення рухомих зображень їм потрібно було фотографувати рухомі об'єкти, тому логічно, що саме танцюристи

стали першим об'єктом ока камери. Т. Едісон у США, П. Елфельдт у Данії та брати Люм'єр у Франції були одними з перших винахідників, які експериментували із записом танцюристів наприкінці 1890-х рр. і на початку 1900-х рр. Усі вони працювали з танцюристами в різних контекстах, від тестування обладнання на кіностудіях до документування танців балетних труп.

Однією з помітних характеристик кіноносія є те, що він документує сам себе, і з технологічним прогресом багато з цих матеріалів сьогодні доступні для масового та безкоштовного перегляду на таких веб-сайтах, як YouTube і Vimeo. У перші кілька десятиліть розвитку технології рухомого зображення, танець знайшов своє місце як в експериментальних, так і в комерційних жанрах кіно, а режисери використовували принципи ритму та руху для створення динамічних послідовностей. Експериментальне або авангардне кіно виникло в 1920-1930-ті рр., разом із розквітом сюрреалізму як мистецького напрямку, що відображається у кіно через абстракції оповіді, які стають більш поетичними, без чітких персонажів чи сюжету. У 1924 р. художник Ф. Леже разом із Д. Мерфі та М. Реєм зняв свій знаковий фільм «Механіка балету», у якому експериментував із рухом і ритмом, створеними камерою (зображення, що швидко рухаються, є головною складовою фільму). Ідея полягала в тому, щоб зафіксувати пульсуючу енергію сучасного міського життя з надлишковою кількістю фрагментованих, миготливих, танцюючих, повторюваних зображень. Іншим чудовим прикладом абстрактного кіно є абстрактний анімаційний фільм «Діагональна симфонія» режисера В. Еггелінга. На початку є нахилена фігура, що складається здебільшого з прямих кутів, що поступово зростають, і протягом фільму зміщується, спотворюється та збирається, зникає та змінює форму таким чином, що сугестивно та абстрактно нагадує багато об'єктів і навіть людей. Ці два фільми є ранніми прикладами ритмічної хореографії абстрактних об'єктів або зображень, що створили бачення танцю [10].

Американський художник, скульптор і кінорежисер Е. Еттінг зняв кілька короткометражних фільмів, у яких намагався використати кінематографічне середовище з художньою експресією та спілкуванням у поетичній манері, а один із них під назвою «ORAMUNDE27» (1933 р.) за участю М. Монтгомері ілюструє казку про Пеллеаса та

Мелізанду за допомогою танцю. Інший напрямок танцю у фільмі виник у 1930-ті рр., коли голлівудська індустрія розваг прийняла танець як важливий компонент. Здебільшого він залишився в жанрі музичної комедії, який процвітав до 1950-х рр. З точки зору кінематографії, кадри танцю широкі, камера стежить за всім тілом танцюристів (Ф. Астером і Дж. Роджерс, Дж. Келлі та ін.), які рухаються в просторі без жодних рухів. Ці фільми вплинули на комодифікацію та видовищність танцю, одночасно сильно об'єктивізуючи тіла – особливо жіночі – і посилюючи їхню естетичну функцію.

Зображення тіл на екранах завжди було і залишається суперечливою темою. З середини XX ст. митці у сфері танцю та рухомих зображень розробили гібридну практику, яку зараз називають екранним танцем. Науковці стверджують, що не існує жодного чіткого моменту часу, який можна вважати часом зародження екранного танцю як незалежного виду мистецтва [13, 13].

Період контркультури 1960-х рр. ознаменував час, коли танець і кіно почали зливатися і трансформуватися в щось більше, а не просто доповнювати одне одного. Митці грали з абстрактними образами та відсутністю наративів, дисонансною музикою та різними елементами, якими вони могли маніпулювати. Окрім того, знімальне обладнання стає меншим і легшим, а також доступнішим – це демократизувало кіно та надало засоби виробництва ширшим масам, уможлививши розвиток художнього і альтернативного кіно. У міру того, як у 1970-1980-ті рр. відбувався технологічний прогрес у зйомках, результати ставали все більш експериментальними і водночас більш витонченими, завдяки діяльності М. Монк, Е. Грінфілд, М. Каннінгема, який зацікавився саме створенням танцю, який знімали б на камеру. Він співпрацював із режисерами Ч. Атласом та Е. Капланом і експериментував із принципом переміщення камери як частини хореографії, а не просто як пасивного спостерігача, змінюючи перспективу та фокус, використовуючи редагування та маніпуляції зображеннями, щоб переплітати сцени та досліджувати відеоносій. У дослідженні нових медіа М. Каннінгем захопився телебаченням, де знайшов правильну аудиторію, яка відповідала його ідеї щодо децентралізації сценічного простору. Серед інших відомих хореографів, які прийняли нові медіа та досліджували взаємодію художніх інструментів між танцем і екраном, варто

згадати П. Бауш, А. Т. де Кеерсмакер, В. Вандекубус, В. Форсайта, британську компанію фізичного театру DV8 та ін. [13, 14].

На початку ХХІ ст. екранний танець продовжував розвиватися у двох напрямках: він проник у комерційний простір і продовжував поглиблювати свою присутність у експериментальних аудіовізуальних творах. Комерційний простір відноситься до індустрії розваг, яка бере свій початок у кіно та телебаченні та використовує найпередовіші технології та впровадження сучасного дизайну, що сприяло розвитку екранного танцю в цьому сенсі. З іншого боку, експериментальний жанр екранного танцю розширює практику, підходячи до неї нетрадиційно, наважуючись на нові жанри та відкриваючи нові перспективи. Практики продовжували розвиватися в різних напрямках: існують оригінальні хореографії, розроблені для екрану, екранні адаптації існуючих хореографій і хореографії, створені в редагуванні за допомогою програмного забезпечення, що дозволяє створювати нові та нетрадиційні способи переживання руху.

На сучасному етапі екранний танець стає формою, що практикується все ширше та все більше присутня на постійно зростаючій кількості екранів. Цифрові платформи та соціальні медіа поступово взяли на себе роль розповсюджувача екранного танцю. Цифрова сфера, незалежно від того, чи зустрічається вона в Інтернеті, чи на сцені, надає творчий потенціал для хореографів і танцюристів, які хочуть заглибитися в це глибше. З'являються нові способи споживання танцю, оскільки виробництво та розповсюдження стають децентралізованими, митці створюють нові коди, процедури та конвенції, користуючись цифровими інструментами, граючи з ними або перетворюючи їх.

Підсумовуючи, можна констатувати, що існує ще багато запитань про дотик, сприйняття, екран, простір, час, наративи, суспільство, працю, економіку, ринок, промисловість, виробництво та політику, що стосуються екранного танцю. Екран є і продовжує залишатися інструментом для бачення та переосмислення тіла і його оточення, а також дозволяє екранному танцю взяти на себе роль майданчика для створення інформації, оповідання історій, спілкування з іншими, ідентифікації та просування соціокультурної свідомості.

Тенденції соціокультурного простору характерні для початку 2020-х рр. підштовхнули танці до цифрових технологій.

Наразі одним із нагальних питань культурології є те, як сприйняття цифрової культури може допомогти танцю залишатися актуальним, сприяти інноваціям, і яку роль може відіграти екранний танець у цьому процесі, що відкриває перспективи подальших досліджень.

Висновки. У науковій літературі не існує жорстких критеріїв для визначення екранного танцю. Протягом історичного розвитку ця форма мистецтва зазвичай означувалася рядом термінів, обмежених вказівками на матеріальність (відеотанець, кінотанець, танцювальний фільм та ін.), проте саме екранний танець формулює спільний знаменник між ними. У межах проблематики діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва екранний танець можна розглядати як форму дослідження, що вивчає взаємозв'язки між композицією, хореографічною мовою та значеннями тіла, руху, простору і часу в контексті сучасних дебатів про культурні практики.

Екранний танець може приймати різноманітні форми та риси і перетинати жанри, без обмежень в тому, як може відбуватися виробництво, знімання, монтаж та розповсюдження. Співіснування хореографічного і аудіовізуального в концепції екранного танцю характеризується постійною динамічною взаємодією, специфіку якого визначають інноваційні технологічні винаходи та тенденції соціокультурного простору.

Література

1. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. Бойко О. С. Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. Вісник КНКМ. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36. С. 66–76.
3. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 225 с.
4. Лупак Н. М., Водяний Б. О., Щур Л. Б. Нові грані хореографії: танець-перфоманс як медіатекст. *Мистецтво та освіта*. 2023. № 3 (109). С. 54–59.
5. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 159–163.
6. Павлюк Т. С. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. Культура і сучасність. 2018. № 2. С. 101–105.
7. Arendell T. D., Barnes R. Theoretical Duet. In *Dance's Duet with the Camera: Motion Pictures*. Eds.

Telory D. Arendell and Ruth Barnes. London: Palgrave MacMillan, 2016. pp. 49-68.

8. Billman L. B. Music Video as Short Form Dance Film. In *Envisioning Dance on Film and Video* (1st ed.). Routledge, 2000.

9. Carroll N. Toward a Definition of Moving-Picture Dance. *The International Journal of Screendance*. 2018. Vol. 1. pp. 111–125.

10. Pajala-Assefa H. Dance Film – an Alliance of Dance and Moving Image. Theatre Academy University of the Arts Helsinki. 2023. URL : <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/dance-film-an-alliance-of-dance-and-moving-image/> (дата звернення: 03.07.2024).

11. Rosenberg D. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford University Press, 2012. 216 p.

12. Rosenberg D. Excavating Genres. *The International Journal of Screendance*. 2018. no. 1. pp. 63–73.

13. Tančić M. Screendance. The current and future role of the medium within an increasingly digitized age. Thesis. Budapest Contemporary Dance Academy. Budapest, 2023. 50 p. URL : https://bcdc.hu/wp-content/uploads/2023/09/Milica_Tancic_BA_2023.pdf (дата звернення: 10.07.2024).

References

1. Basela, D. D. (2015). Dance Shows of Late 20th – Early 21st Centuries. Culture and Art in Modern World, 16, 84–89 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. S. (2017). Television Dance Shows in Ukraine: History and Modernity. *Bulletin of the KNKM. Art History*, 36, 66–76 [in Ukrainian].

3. Krys, A. I. (2023). Stage Ballroom Choreography as a Phenomenon of Modern Performing Arts. *Ph.D Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Lupak, N. M., Vodanyai, B. O., & Shchur, L. B. (2023). New Facets of Choreography:

Performance Dance as a Media Text. *Art and Education*, 3 (109), 54–59 [in Ukrainian].

5. Nakonechna, O. V. (2017). Problems and Prospects of Dance Show Programmes in Ukraine. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 159–163 [in Ukrainian].

6. Pavliuk, T. S. (2018). Ballroom Choreography in the Modern Media Space. *Culture and Modernity*, 2, 101–105 [in Ukrainian].

7. Arendell, T. D., & Barnes, R. (2016). Theoretical Duet. In *Dance's Duet with the Camera: Motion Pictures*. Eds. Telory D. Arendell and Ruth Barnes. London, 49–68 [in English].

8. Billman, L. B. (2000). Music Video as Short Form Dance Film. In *Envisioning Dance on Film and Video* (1st ed.). Routledge [in English].

9. Carroll, N. (2018). Toward a Definition of Moving-Picture Dance. *International Journal of Screendance*, 1, 111–125 [in English].

10. Pajala-Assefa, H. (2023). Dance Film – an Alliance of Dance and Moving Image. Theatre Academy University of the Arts Helsinki. URL: <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/dance-film-an-alliance-of-dance-and-moving-image/> [in English].

11. Rosenberg, D. (2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford University Press [in English].

12. Rosenberg, D. (2018). Excavating Genres. *International Journal of Screendance*, 1, 63–73 [in English].

13. Tančić, M. (2023). Screendance. The Current and Future Role of the Medium within an Increasingly Digitized Age. *PhD Thesis*. Budapest. URL: https://bcdc.hu/wp-content/uploads/2023/09/Milica_Tancic_BA_2023.pdf [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 15.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024

Цитування:

Міненко А. В. Кітч як дзеркало поп-культури в епоху гіперреальності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 77–82.

Міненко Анатолій Володимирович, аспірант Львівського національного університету імені І. Франка
<https://orcid.org/0000-0002-0348-3541>
Anatolii.Minenko@lnu.edu.ua

Minenko A. (2024). Kitsch as a Mirror of Pop Culture in the Era of Hyper-Reality. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 77–82 [in Ukrainian].

КІТЧ ЯК ДЗЕРКАЛО ПОП-КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ ГІПЕРРЕАЛЬНОСТІ

Мета роботи – сформувати ознаки кітчу в контексті застосування його форм в сучасній поп-культурі. Дослідити взаємозв'язки кітчу і гіперреальності використовуючи філософську теорію Ж. Бодрієра про гіперреальність. **Методологія роботи** містить загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дали змогу визначити й науково обґрунтувати наявні теорії, концептуальні підходи до розуміння змісту понять «кітч», «гіперреальність», «низова» та «висока» культура. Були використані такі методи: аналітичний, історичний, порівняльний. Історичний метод допоміг знайти витoki появи кітчу і встановити хронологію його розвитку. За допомогою порівняльного методу була проведена робота по виявленню і пошуку властивостей та характеристик на основі зібраної інформації. Застосування аналітичного методу дослідження допомогло провести аналіз даних і на його основі сформулювати гіпотези. **Наукова новизна** – полягає у комплексному розгляді кітчу в контексті його застосування в сучасній епосі гіперреальності. На основі цього було зроблено синтезування конкретних ознак кітчу, а саме: гіперболізація, ідеалізація, комерціалізація, втрата автентичності, поверхневність, вульгарність, шаблонність, імітація (пародія), масовість та емоційна маніпуляція. **Висновки.** Сучасна поп-культура відчуває на собі великий вплив процесів глобалізації та диджиталізації, які докорінно вплинули і продовжують впливати на розвиток культури загалом. Результатом протікання цих процесів є поява і стрімкий розвиток кітчу. Його характерними ознаками є гіперболізація, ідеалізація, комерціалізація, втрата автентичності, поверхневність, вульгарність, шаблонність, імітація (пародія), масовість та емоційна маніпуляція. Це основні ознаки, що притаманні кітчу і саме вони дозволяють безпомилково визначити присутність кітчу в тому чи іншому творі мистецтва. Важливо зазначити, що специфіка сучасної поп-культури, також продиктована загальним контекстом її існування в епосі гіперреальності. Найчастіше, це має вираз у гіперболізації образів, що передаються. Ці та інші ознаки дають кітчу особливий статус важливої частини поп-культури, а також впливає на її формування створюючи нові стандарти. Відповідно, кітч необхідно розглядати як засіб для аналізу сучасних культурних тенденцій. Адже ці тенденції є у постійній стадії формування і розвитку, що вимагає від науковців сучасності пильності і частоті уваги до себе.

Ключові слова: «високе» мистецтво, «низове» мистецтво, кітч, музична культура, поп-культура, симулякр, гіперреальність, надтекст.

Minenko Anatolii, Postgraduate Student, Ivan Franko National University of Lviv

Kitsch as a Mirror of Pop Culture in the Era of Hyper-Reality

The purpose of the study is to define the features of kitsch in the context of its application in contemporary pop culture. To investigate the relationship between kitsch and hyperreality using Baudrillard's philosophical theory of hyperreality. **The research methodology** includes general scientific principles of systematisation and generalisation of the problem under study, which made it possible to identify and scientifically substantiate existing theories, conceptual approaches to understanding the content of the concepts of “kitsch”, “hyperreality”, “grassroots” and “high” culture. The following methods were used: analytical, historical, and comparative. The historical method helped to find the origins of kitsch and establish the chronology of its development. The comparative method was used to identify and search for properties and characteristics based on the collected information. The use of the analytical research method helped to analyse the data and form hypotheses based on it. **The scientific novelty** is a comprehensive consideration of kitsch in the context of its application in the modern era of hyperreality. On this basis, the specific features of kitsch were synthesised, namely: hyperbole, idealisation, commercialisation, loss of authenticity, superficiality, vulgarity, template, imitation (parody), mass and emotional manipulation. **Conclusions.** Contemporary pop culture is heavily influenced by the processes of globalisation and digitalisation, which have radically affected and continue to influence the development of culture in general. The result of these processes is the emergence and rapid development of kitsch.

Its characteristic features are hyperbole, idealisation, commercialisation, loss of authenticity, superficiality, vulgarity, template, imitation (parody), mass appeal, and emotional manipulation. These are the main features inherent in kitsch, and they allow us to unmistakably identify the presence of kitsch in a particular work of art. It is important to note that the specificity of contemporary pop culture is also dictated by the general context of its existence in the era of hyperreality. Most often, this is expressed in the hyperbolisation of the images conveyed. These and other features give kitsch a special status of an important part of pop culture, and also influence its formation by creating new standards. Accordingly, kitsch should be seen as a means of analysing contemporary cultural trends. After all, these trends are in a constant stage of formation and development, which require vigilance and frequent attention from contemporary scholars.

Keywords: "high" art, "low" art, kitsch, music culture, pop culture, simulacrum, hyperreality, supertext, grassroots.

Актуальність теми дослідження. Кітч, це відносно нове явище, що з'явилося та розповсюдилося в поп-культурі на початку XX століття. Незважаючи на новизну, кількість науковців, що досліджували або досліджують ця тему надзвичайно велика (Соломон Р., Кулка Т., Броч Г., Грінберг К., Штенберг Ж., Тедман Г., Селле Г. та Неллес П., Бінклі С., Опанасюк О., Т. Дубровний, С. Кисла та багато інших). Яка головна причина такої великої уваги зі сторони дослідників із різних країн світу? Перш за все, це пов'язано із новизною даного явища. Можливість вивчати те чи інше явище безпосередньо, формуючи власну думку шляхом вивчення об'єкту уваги особисто, спираючись не тільки на думку інших вчених, а і емпірично, дозволяє краще опрацьовувати матеріал. Другою причиною такої уваги дослідників, є відсутність єдності думок. Незважаючи на велику кількість вже проведених розвідок, досі не існує єдиної думки на рахунок визначення поняття кітч. Які його точні ознаки? Коли саме виник кітч? Чи є кітч самостійним жанром чи це лише окремі частини того чи іншого твору мистецтва? Для відповіді на ці питання необхідний аналіз вже озвучених раніше думок і на цій основі зробити синтезування відповідей.

Аналіз досліджень і публікацій. Розмаїття думок дослідників кітчу проявляється навіть у визначенні термінів виникнення даного культурного явища. Одна з думок належить Т. Дубровному [5], де він згадує XIX ст. і салонне мистецтво Бідермаєра того часу. Історичний контекст виникнення середнього класу – міщан, створили культурні передумови виникнення кітчу. Це було пов'язано з бажанням міщан бути дотичними до «високого мистецтва» і як наслідок відбулося виникнення домашньої, салонної музики, які не визнавала аристократія і називала несмаком. Важливою є також думка Дж. Стенберга [13], який в своїй книзі наводить аргументи, що кітч завжди ішов рука об руку з високим мистецтвом і пов'язує кітч з поняттям «дурного смаку» або ж «несмаку», що існувало завжди. Також,

головною причиною цієї гіпотези є простота і доступність кітчу, який не вимагає спеціальної підготовки для сприйняття витвору мистецтва. Третьою популярною думкою багатьох сучасних науковців, в тому числі О. Опанасюка [10], є зародження кітчу, в саме сучасному його розумінні, в XX столітті. В такому вигляді як він був зароджений ми його спостерігаємо і сьогодні в усіх культурних складових (такі як музика, образотворче мистецтво тощо).

Цікавим є і ставлення науковців до кітчу, що іноді є навіть суперечливим. Так, у статті С. Кислої «діалог етно-та поп-культури у музичному мистецтві XX-XXI століть» [9] піднімається проблема кітчу як негативний чинник впливу на культуру загалом. Яскравий приклад протилежного ставлення до кітчу є книга Т. Гундорової «Кітч і література. Травестії» [4]. Вона визначає кітч як «супутник культури», тобто робиться акцент на несамостійності даного поняття. Але в той же час, говорить про те, що кітч «... культивує красу, сентиментальність, романтизм і ностальгію. Він лікує від стресів і пропонує неконфліктне поєднання реального та ідеального, одомашнює мистецтво і пристосовує його до полегшеного сприйняття».

Мета роботи - сформулювати ознаки кітчу в контексті застосування його форм в сучасній поп-культурі. Дослідити взаємозв'язки кітчу і гіперреальності використовуючи філософську теорію Ж. Бодрієра про гіперреальність.

Виклад основного матеріалу. Поява терміну «кітч» пов'язують із другою половиною XIX століття. Кітч - з німецької перекладається як "kitchen", що означає кухня, похідне - "kitschen" (халтурити), "verkitschen" (здешевлювати). Спираючись на дані енциклопедичного словника, кітч - це підміна оригіналу, халтура, позбавлена смаку масова продукція, розрахована на зовнішній ефект.

В залежності від контексту вживання, термін «кітч» застосовувався в різний час з різними значеннями, ось, що про це говорить

Т. Дубровний: «Про цей термін написано як про синонім стереотипного мистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності та мистецької вартості, псевдофольклор у постселянському середовищі промислових міст, поганий смак, вульгаризоване або прецезійне мистецтво зазвичай з популярною або сентиментальною привабливістю, промислова імітація унікальних виробів, а також, що це ремісничий, позбавлений творчого начала виріб» [6, 79]. Спираючись на дану цитату, бачимо різні точки зору і значення, що вкладали дослідники даної категорії мистецтва в цей термін, що вимагає кристалізації і розуміння контексту саме для культури та музики зокрема.

У сучасному світі явище кітчу виступає не просто як аспект масової культури (поп-культури), а як її ключовий елемент, який відображає ширші культурні процеси (такі як трансформація, соціалізація, плюралізм та глобалізація) в епоху гіперреальності (*гіперреальність* - поняття семіотики і постмодерністської філософії, симульований світ, який сприймається за реальний і замінює його собою. Серед видатних мислителів, що розвивали ідею гіперреальності — Жан Бодрійяр, Даніель Боорстен, Альберт Боргманн та Умберто Еко). Ця ідея гіперреальності, покликана охарактеризувати сучасну епоху і визначається описом стану, в якому реальність змішується зі своїм власним віддзеркаленням, або симулякрами до такої межі, що відмінність між реальністю та вигадкою стає нечіткою.

Автором ідеї про гіперреальність є французький філософ Жан Бодрійяр (фр. Jean Baudrillard; 1929-2007). На його думку сучасний світ виглядає наступним чином: «Ми живемо у світі дивним чином схожому на оригінал – речі в ньому продубльовані за їх власним сценарієм» [1, 30]. В сучасному світі збільшилася кількість інформації і збільшився простір для комунікації. Збільшення кількості зменшує якість цієї інформації, немає можливості перевірити її, і навіть порівняти.

Тепер раніше існуючі речі відроджуються в знаках, які «підвладні всім системам еквівалентностей, всім бінарним опозиціям, будь-якій комбінаториці» [1, 18]. Відбувається процес, в якому реальне замінюється знаками нереального. Реальне позбавляється можливості самовиробництва, а гіперреальне «перебуває в укритті уявного». Тепер відмінність реального і уявного являє собою «повторення моделей і симулювати породженню відмінностей». Симуляція стирає

навіть відмінності між істиною і хибним, реальним і уявним світами [14, 28].

Повертаючись до власне кітч, перш за все необхідно визначити сучасну етимологію поняття кітч в українській культурі. Для цього звертаємося до термінологічного словника: кітч це «...1) продукт творчості, що претендує на художню цінність, але не відповідає їй; імітація унікальних художніх творів; 2) твори масової культури, які розраховані на невибагливий смак, відрізняються яскравою, помітною формою й примітивним змістом...» [3, 87]. Таким чином, бачимо певне негативне формулювання кітч. Таку точку зору можна часто зустріти в науковому середовищі. Про це свідчать багато наукових праць, наприклад: «Важливо, що проблема масової культури пов'язана з феноменом кітч. Кітч, окрім всього, відбиває масові емоції радості від натурального єднання красивої картинки і реального світу Це – його симуляція, заміна в просторі видовищних адекватій. Перевага у зорових та слухових мистецьких подіях видовища, розваги, насолоди, споживання, стають тотальними проблемами культури» [10, 104]. Також, спираючись на думку Т. Дубровного: «...у філософії постмодернізму культивується стирання граней поміж “високим” та “низьким” мистецтвом, де за “високе” сприймається переважно, класичне мистецтво, класична музика, а за “низьке” – популярна, яку часто ототожнюють із кітчем. Однак, принцип стирання граней поміж “високим” та “низьким” вказує на полісемантичність явища кітч. І справді, важко визначити межу, яка показує, що тут закінчується мистецтво, а тут починається кітч...» [6, 13] робимо висновок, що дуальність сприйняття цього феномену не може бути прийнятною. Багатогранність і поліжанровість, як і розмиття рамок всіх жанрів епохи постмодернізму, вимагає глибшого вивчення даного поняття і розгляду кітч не як окремого самостійного жанру, а як невід'ємної частини сучасної культури. Тим більше, глобалізація і ринкова культура диктує правила не тільки поп, а й класичній, «високій» культурі - “класична музика нині втягується в ринок, як і поп-жанри та джаз” [2, 272].

Поп-культура, на відміну від «високого» мистецтва, характеризується своєю доступністю для розуміння, зазвичай тематика художнього твору базується на її популярності в суспільстві. Даний факт створює певну обмеженість кола тем, що можуть бути підняті в суспільстві. І навпаки, необмеженість

академічної музики популярністю, робить її потенціал буквально неосяжним. Класичне мистецтво завжди було прерогативою вузького кола людей, що здатні осягнути всі тонкощі мистецького твору, зумовлені авторським задумом. Більше того, «високе» мистецтво не може керуватися тільки законами ринку, наслідуючи сучасне поп-мистецтво, адже відбудеться повне злиття жанрів, що неприпустимо. Класичне мистецтво є тим ідеалом, шаблон якого знаходиться у світі ідей Платона. Воно має існувати, керуючись власними, консервативними правилами [9, 95].

Слідуючи думці Ж. Бодріяра варто зазначити, що поп-культура живе поглинанням емоцій, це «суспільство видовищ». Основа цієї культури є вдавання, гра – симуляція. Це копіювання, для якого не існує оригіналу, що отримало назву «симулякр». За твердженням Ж. Бодріяра, симулякри постмодерністського періоду передусім “прив’язані до засобів комунікації та інформації і в результаті дають симульовану гіперреальність, яка є більш реальною аніж сама реальність і позбавлена будь-якого референта” [1, 385]. Саме в ситуації гіперреальності, на думку французького соціолога, “імітація або відтворення реальності набувають більшої легітимності, цінності й сили, аніж самі оригінали” [1, 93].

В сучасних, найбільш сприятливих для існування кітч умовах, відбувається розквіт поп-культури. В цьому контексті особливо яскравими видаються особливості, що притаманні кітчу. На основі вищезгаданих досліджень логічно сформулювати основні ознаки кітчу, а саме:

1. Втрата автентичності. Це явище проявляється у відокремленні від першоджерела та використання контексту окрему. Як приклад, можна навести продаж сувенірів із автентичними орнаментами, національними ознаками тощо. В такому випадку, може втрачатися власне автентичне культурне значення та перетворюватися на кітч, шляхом спрощення та стандартизації складних традицій і народних вірувань;

2. Гіперболізація. Імовірно найчастіший прояв кітчу в сучасному поп-культурному просторі. Проявляється у показі гіперреалістичних симулякрів, а саме гіперболізованих різних граней реальності. Прикладом можуть слугувати музичні кліпи поп-виконавців, де зображають нереалістично романтичне кохання, перебільшено сильну дружбу тощо. Сценарії кліпів часто містять

перебільшено сильні почуття, що в реальності зустрічаються надзвичайно рідко;

3. Емоційна маніпуляція. Це явище часто апелює до сильних, але не глибоких емоційних переживань. Як приклад, ми бачимо велику кількість пісень, що містять зворушливу мелодію і тексти які легко запам’ятати. Найчастіше використовується сюжет, що буде притаманний або характерний для великої кількості людей, що пов’язане з бажанням масовості охоплення. Найчастіший сюжет пов’язаний із нещасливим і нероздільним коханням;

4. Масовість виробництва. З попереднього пункту витікає бажання сучасних поп-виконавців захопити своєю увагою якомога більшу аудиторію для більш успішної комерційної реалізації. Часто, це має негативні наслідки унікальності, оригінальності;

5. Комерціалізація. Кітч часто проявляється в знеціненні історичних або сучасних постатей, символіки тощо, використовуючи їх в рекламі для більшої привабливості і авторитетності бренду. Це може знецінювати ці символи на звичайні товари ринкової економіки;

6. Поверхневість. Яскравим прикладом цього виступають телешоу, які зосереджені на показі зовнішніх проявах успіху. Глибина індивідуальності і унікальності особистості поступається місцем стереотипам краси. Цей факт пов’язаний із проявами гіперреальності, де складність та оригінальність замінюється простотою та доступністю;

7. Вульгарність. По причині суттєво нижчих цензурних вимог поп-культури, не рідко можна спостерігати відверті сцени тощо. Це також пов’язано із масовістю споживання і низькими культурними вимогами;

8. Шаблонність. Для кращої комерційної реалізації багато поп-виконавців користуються однаковими прийомами які мали успіх раніше. Таким чином, кітч проявляється легкою впізнаваністю та повторюваністю. Це суттєво спрощує можливість зрозуміти музику, спираючись на вже раніше прослуханий матеріал;

9. Імітація (пародія). Проявляється у імітації або пародіюванні інших стилів, але без точного слідування і аналізу сутності того чи іншого стилю.

Важливо зазначити, що такі чіткі ознаки не існують в чистому вигляді. На практиці, зустрічаються лише частина вищезазначених ознак. Також, сприйняття кітчу має елемент суб’єктивності, тому ці пункти, що були

перечисленні, можуть бути доповнені майбутніми розвідками.

Сучасна поп-культура відчуває на собі великий вплив процесів глобалізації та диджиталізації, які докорінно вплинули і продовжують впливати на розвиток культури загалом. Результатом протікання цих процесів є поява і стрімкий розвиток кітч. Його характерними ознаками є гіперболізація, ідеалізація, комерціалізація, втрата автентичності, поверхневність, вульгарність, шаблонність, імітація (пародія), масовість та емоційна маніпуляція. Це основні ознаки, що притаманні кітч і саме вони дозволяють безпомилково визначити присутність кітч в тому чи іншому творі мистецтва. Важливо зазначити, що специфіка сучасної поп-культури, також продиктована загальним контекстом її існування в епосі гіперреальності. Найчастіше, це має вираз у гіперболізації образів, що передаються. Ці та інші ознаки дають кітч особливий статус важливої частини поп-культури, а також впливає на її формування створюючи нові стандарти. Відповідно, кітч необхідно розглядати як засіб для аналізу сучасних культурних тенденцій. Адже ці тенденції є у постійній стадії формування і розвитку, що вимагає від науковців сучасності пильності і частой уваги до себе.

Наукова новизна – полягає у комплексному розгляді кітч в контексті його застосування в сучасній епосі гіперреальності. На основі цього було зроблено синтезування конкретних ознак кітч, а саме: гіперболізація, ідеалізація, комерціалізація, втрата автентичності, поверхневність, вульгарність, шаблонність, імітація (пародія), масовість та емоційна маніпуляція. Висновки. Сучасна поп-культура відчуває на собі великий вплив процесів глобалізації та диджиталізації, які докорінно вплинули і продовжують впливати на розвиток культури загалом. Результатом протікання цих процесів є поява і стрімкий розвиток кітч. Його характерними ознаками є гіперболізація, ідеалізація, комерціалізація, втрата автентичності, поверхневність, вульгарність, шаблонність, імітація (пародія), масовість та емоційна маніпуляція. Це основні ознаки, що притаманні кітч і саме вони дозволяють безпомилково визначити присутність кітч в тому чи іншому творі мистецтва. Важливо зазначити, що специфіка сучасної поп-культури, також продиктована загальним контекстом її існування в епосі гіперреальності. Найчастіше, це має вираз у гіперболізації образів, що передаються. Ці та

інші ознаки дають кітч особливий статус важливої частини поп-культури, а також впливає на її формування створюючи нові стандарти. Відповідно, кітч необхідно розглядати як засіб для аналізу сучасних культурних тенденцій. Адже ці тенденції є у постійній стадії формування і розвитку, що вимагає від науковців сучасності пильності і частой уваги до себе.

Література

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції. Перекл. В. Ховхун. Київ: Основи, 2004. 230 с.
2. Вінквіст Ч., Тейлор В. Енциклопедія постмодернізму. Київ: Основи, 2003. 504 с.
3. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
4. Гундорова, Т. Кітч і Література. Травестії. — К.: Факт, 2008. — С. 284.
5. Дубровний, Т. М. До джерел полісемантики кітч (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII століть). Культура України. 2022. №75. С. 78-84.
6. Дубровний, Т. М. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: крізь призму фольклору, кітч та шлягеру. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. №3. С. 167-173.
7. Дубровний, Т. М. Поп-культура та “класика”: поміж “низьким” мистецтвом, “симулякром” та кітчем. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2018. №19. С. 11-20.
8. Дубровний, Т. М. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. Мистецтвознавчі записки. – 2022. №42. С. 41-46.
9. Загрійчук, І. Д. Вчення Платона про ідеї як конкретно-історичне розуміння істини. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. 2019. Вип. 2. С. 92-100.
10. Кисла, С. Діалог етно-та поп-культури у музичному мистецтві XX-XXI століть. Молодий вчений. 2018. №2 (54). С. 103-106.
11. Опанасюк, О. П. Кітч і культура. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. №2. С. 86-92.
12. Поліщук, Л. О., Птіцин, А. О. Симулякри у культурній реальності сучасності. Збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції 27 листопада 2020 року: «феномен культури постглобалізму». М. Маріуполь, 2020. МДУ, 2020. С. 222.
13. Скалацька О. В. Поняття "гіперреальність" у філософських поглядах Ж. Бодрійяра. Людина, суспільство, політика: актуальні виклики сучасності: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. М. Одеса, 13-14 лют. 2015 р. НУ «ОЮА», Одеське

відділення Міжнародної асоціації студентів політологічної науки, за заг. ред. Д. В. Яковлева – Одеса : НУ «ОЮА», 2015. – С. 25-28.

14. Sternberg, Jacques. Kitch. Ed. Marina Henderson. London: Academy editions, 1972. C. 168

References

1. Baudrillard, J. (2004). Simulacra and Simulations. Translated by V. Khovkhun. Kyiv [in Ukrainian].
2. Winquist, C., & Taylor, W. (2023). Encyclopaedia of Postmodernism. Kyiv [in Ukrainian].
3. Herchanivska, P. E. (2015). Culturology: Terminological Dictionary. Kyiv [in Ukrainian].
4. Hundorova, T. (2008). Kitch and Literature. Travesties. Kyiv [in Ukrainian].
5. Dubrovnyi, T. M. (2022). To the Sources of Kitch Polysemantics (on the example of the “spiritual song” of the XVII-XVIII centuries). *Culture of Ukraine*, 75, 78–84 [in Ukrainian].
6. Dubrovnyi, T. M. (2021). Song Genre in the Works of Ukrainian Composers of the First Half of the Twentieth Century: Through the Prism of Folklore, Kitch and Hit Songs. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 167–173 [in Ukrainian].
7. Dubrovnyi, T. M. (2018). Pop Culture and “Classics”: between “Low” Art, “Simulacrum” and Kitch. *Bulletin of Lviv University. Series of Art History*, 19, 11–20 [in Ukrainian].
8. Dubrovnyi, T. M. (2022). Grassroots as an Artistic Category of Ukrainian Culture of the XVII-

XIX Centuries. *Art Historical Notes*, 42, 41–46 [in Ukrainian].

9. Zahriichuk, I. D. (2019). Plato's Doctrine of Ideas as a Specific Historical Understanding of Truth. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Philosophical Sciences*, 2, 92–100 [in Ukrainian].

10. Kysla, S. (2018). Dialogue of Ethno and Pop Culture in the Musical Art of the XX-XXI Centuries. *Young Scientist*, 2 (54), 103–106 [in Ukrainian].

11. Opanasiuk, O. P. (2011). Kitch and Culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 86–92 [in Ukrainian].

12. Polischuk, L. O., & Ptitsyn, A. O. (2020). Simulacra in the Cultural Reality of our Time. Collection of Materials of the First International Scientific and Practical Conference on 27 November 2020: “The Phenomenon of Post-Globalization Culture”. Mariupol [in Ukrainian].

13. Skalatska, O. V. (2015). The Concept of “Hyperreality” in the Philosophical Views of J. Baudrillard. Man, Society, Politics: Actual Challenges of the Present: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference. Odesa, February 13-14. 2015, 25–28 [in Ukrainian].

14. Sternberg, J. (1972). Kitch. Ed. Marina Henderson. London [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.07.2024

Отримано після доопрацювання 06.08.2024

Прийнято до друку 14.08.2024

УДК 316.734
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313278

Цитування:

Місяк О. В. Генеза вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 83–89.

Місяк Олег Володимирович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв,
<http://orcid.org/0009-0005-8172-1567>
oleg.misiak@gmail.com

Misyak O. (2024). Genesis of Street Photography in the Context of the Specificity of Digital Age. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 83–89 [in Ukrainian].

ГЕНЕЗА ВУЛИЧНОЇ ФОТОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ ЦИФРОВОЇ ДОБИ

Мета статті – виявити особливості розвитку жанру вуличної фотографії у контексті тенденції цифровізації. **Методологія** дослідження. Застосовано логіко-аналітичний, предметно-аналітичний, системно-аналітичний, типологічний та історико-культурний метод, а також метод культурологічного аналізу з метою комплексного та об'єктивного дослідження проблематики розвитку жанру вуличної фотографії. **Наукова новизна.** Досліджено жанр вуличної фотографії крізь призму особливостей цифрового фото; проаналізовано вплив сюрреалізму, документального кіно та гуманістичних тенденцій фотомистецтва на жанр вуличної фотографії; простежено розвиток жанру вуличної фотографії в історичній ретроспективі і на сучасному етапі в контексті тенденції цифровізації; введено на наукового обігу маловідомі іншомовні джерела культурологічного характеру. **Висновки.** Основними характеристиками цифрової фотографії є пластичність (здатність інтегруватися в інші медіа, тісні зв'язки та взаємодія між фотокамерою, мобільними телефонами та соціальними мережами в контексті процесу обміну фотографіями) та повсюдність мобільних пристроїв (можливість легко зробити фото за допомогою мобільної камери), що зумовлюють специфіку творчого мислення сучасної людини та впливає на трансформацію жанру вуличної фотографії. Дослідження виявило, що основними чинниками впливу на розвиток вуличної фотографії в цифрову добу є: поява смартфонів, соціальні медіа та онлайн-обмін, бездзеркальні камери та додаткові функції, штучний інтелект і обчислювальна фотографія. Повсюдність цифрових пристроїв та їх взаємозв'язок з різноманітними медіа суттєво трансформують жанр, який протягом історії розвитку вирізнявся значною реакцією на внутрішні (документальний стиль, сюрреалізм, гуманізм та ін.) і зовнішні втручання (наприклад, культура споживання, популяризація інших жанрів фотографії, відсутність контролю). На сучасному етапі розвитку жанру вуличної фотографії основним фактором впливу є повсюдність цифрового фото - доступ до камери та урбаністичного простору створюють передумови для творчості в жанрі вуличної фотографії поступово призводить до нівелювання кордонів між професійною та аматорською фотографією. Тяжіння жанру вуличної фотографії до документалістики або художності зумовлено авторським підходом конкретного фотографа, стилем, який він наслідує, специфікою середовища та технічних засобів. Завдяки величезній кількості фотообладнання, цифрова доба змінює вуличну фотографію, створюючи нові тенденції та впливаючи на органічний розвиток традиційних рис жанру, а його адаптивна природа дозволяє говорити про подальші трансформаційні процеси, відповідно до розвитку соціокультурного простору.

Ключові слова: вулична фотографія, цифрові технології, гуманізм, сюрреалізм, документальне кіно, цифрова фотографія.

Misyak Oleh, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Genesis of Street Photography in the Context of the Specificity of Digital Age

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the development of the genre of street photography in the context of the digitalisation trend. **Research methodology.** The logical-analytical, subject-analytical, system-analytical, typological and historical-cultural method, as well as the method of cultural analysis, were applied in order to comprehensively and objectively study the problems of the development of the genre of street photography. **Scientific novelty.** The genre of street photography is studied through the prism of the features of digital photography; the influence of surrealism, documentary cinema and humanistic tendencies of photo art on the genre of street photography is analysed; the development of the genre of street photography is traced in historical retrospect and at the present stage in the context of the digitalisation trend; little-known foreign language sources of a cultural nature were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The main characteristics of digital photography are plasticity (the

ability to integrate with other media, close connections and interactions between the camera, mobile phones and social networks in the context of the photo sharing process) and the ubiquity of mobile devices (the ability to easily take a photo with a mobile camera), which the specifics of the creative thinking of a modern person and affects the transformation of the genre of street photography. The study found that the main factors influencing the development of street photography in the digital age are: the emergence of smartphones, social media and online sharing, mirrorless cameras and additional functions, artificial intelligence and computational photography. The ubiquity of digital devices and their relationship with various media significantly transforms the genre, which throughout its history has been characterised by a significant reaction to internal (documentary style, surrealism, humanism) and external interventions (for example, consumer culture, popularisation of other genres of photography, lack of control). At the current stage of the development of the genre of street photography, the main influencing factor is the ubiquity of digital photography – access to the camera and urban space create prerequisites for creativity in the genre of street photography, which gradually leads to the levelling of boundaries between professional and amateur photography. The gravitation of the genre of street photography to documentary or art is determined by the author's approach of a particular photographer, the style he follows, the specifics of the environment and technical means. Thanks to the huge amount of photo equipment, the digital age is changing street photography, creating new trends and influencing the organic development of traditional features of the genre, and its adaptive nature allows us to talk about further transformational processes, in accordance with the development of the socio-cultural space.

Keywords: street photography, digital technologies, humanism, surrealism, documentary film, digital photography.

Актуальність дослідження. Вулична фотографія розвивалася протягом багатьох десятиліть в контексті соціокультурних трансформацій та відповідно до особливостей технологічного прогресу. Перші десятиліття ХХІ ст. відкрили нову еру вуличної фотографії, сформовану прогресом у технологіях камери та динамікою розвитку громадських місць. Доступ до високоякісних камер і широке використання мобільних пристроїв зробили фотографію доступнішою для більшої аудиторії. Безпосередність і зручність цифрової фотографії пришвидшили процес навчання, дозволяючи фотографам експериментувати, вчитися та вдосконалювати свої навички в реальному часі. Динаміка розвитку жанру вуличної фотографії на сучасному етапі зумовлює необхідність її дослідження з позицій сучасної культурології в контексті особливостей цифрової доби.

Аналіз публікацій. Науковий інтерес до різноманітних аспектів цифрової фотографії та спроби теоретизувати основні тенденції її розвитку протягом останніх років швидко зростає, що відповідає динаміці урізноманітнення практики фотомистецтва в цифровому суспільстві. Міждисциплінарність проблематики засвідчує значна кількість наукових праць, в яких аналізуються різноманітні аспекти означеного питання. Серед останніх досліджень та публікацій варто згадати статті О. Кожевнікова «Дослідження цифрових фотозображень з метою виявлення ознак монтажу» [4], Ю. Канарика та Я. Панькової «Цивільно-правова охорона фотографічних творів як об'єктів авторського права» [2]; підходи і методи до вивчення цифрової фотографії і відеозйомки для потреб різних типів освітніх установ і закладів освіти

розглядають Ю. Дятлов та О. Пустовий [1]; філософське осмислення важливих аспектів людського буття, що пов'язані з поширенням фотографії в сучасному суспільстві здійснюють С. Повторєва та О. Чурсінова у статті «Феномен фотографії в контексті методології постструктуралізму» [5]; з'ясуванню з'ясуванні специфічних рис пост-фотографії та пост-філософського пошуку смислів у фотографічному зображенні присвячено публікацію М. Кириченко «Пост-фотографія як пост-філософія: «photographic evangelists» [3] та ін. Проте специфіка вуличної фотографії в сучасному цифровому суспільстві лишається недостатньо дослідженою.

Мета дослідження – виявити особливості розвитку жанру вуличної фотографії у контексті тенденції цифровізації.

Виклад основного матеріалу. Вулична фотографія, як мистецький жанр, існує вже більше століття, розвиваючись зі змінами в технологіях, мистецтві та культурі. За своєю суттю вулична фотографія фіксує відверті моменти повсякденного життя в громадських місцях, набувши статус важливої частини візуальної оповіді та документальної фотографії. Вулична фотографія може бути цінним інструментом у дослідженні унікальної ідентичності та культури регіонів і громад, особливо в часи соціального зростання та боротьби.

Вулична фотографія — це жанр, виникнення якого безпосередньо пов'язано з виникненням фотографії. Суть того, що зараз відомо як «вулична фотографія», полягає в «імпульсі робити відверті знімки в потоці повсякденного життя» [14, 9]. За словами дослідників, вулична фотографія – це «неперервана традиція», що веде до винаходу

фотографії як такої, оскільки найперші фотознімки підпадають під поняття вуличної фотографії. У перші роки розвитку фотографії вулична зйомка не була особливо поширеною через громіздке обладнання. Однак поява портативної камери на початку 1900-х рр. дозволила фотографам знімати відверті моменти на вулицях. Піонери, такі як Е. Атже та А. Карт'є-Брессон у 1920-1930-ті рр. проклали шлях до сучасної вуличної фотографії, використовуючи ручні фотоапарати для зйомки повсякденного життя міста. У 1950-1960-ті рр. вулична фотографія процвітала завдяки появі швидших і доступніших фотоапаратів і плівки. Такі фотографи, як Р. Франк та Г. Віногранд, відобразили дух післявоєнної Америки, задокументувавши мінливий соціальний і політичний ландшафт країни. У 70-ті рр. ХХ ст. вулична фотографія стала більш інтроспективною, коли такі фотографи, як Д. Арбус та Л. Фрідлендер, досліджували у своїх роботах теми ідентичності та відчуження.

Вулична фотографія являє собою феномен, що робить художника залученим і водночас вільним та розкутим у своїх діях, відповідно, об'єктивним. На відміну від документаліста або фотожурналіста, вуличний фотограф вільний від керівних принципів, інструкцій або певних завдань, тому урбаністичне середовище стає ідеальним для цієї практики. Жанр вуличної фотографії став важливим засобом, що функціонує відповідно до власних принципів суб'єктивної фотографії, «сформулювавши баланс між коментарями і критикою, описом і записом, де значення були визнані «минулими», як і люди на зображеннях» [7, 174-175].

На думку закордонних дослідників, вулична фотографія як досить суперечливий жанр з багатьма різноманітними значеннями «нагадує губку, що просочується найважливішими компонентами культури» [9, 11]. Власне вулична фотографія у її сучасному розумінні сформувалася в середині 60-х рр. ХХ ст., проте її джерела простежуються від моменту появи фотографії, а протягом подальшого шляху еволюції фотомистецтва вона інтегрувала в себе основні соціокультурні впливи. З моменту появи фотографії на її розвиток суттєво вплинув ряд рухів, зумовлених суспільно-політичними змінами, найбільш важливим з яких стали:

- пікторалізм (кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст.): характеризується м'яким фокусом і живописною естетикою; фотографи-пикторалісти зазвичай знімали міське

середовище та повсякденне життя, фіксуючи вуличні сцени та відверті моменти;

- New Vision (1920-ті рр.): характеризується зосередженням на формальних елементах фотографії, таких як лінії, форми та візерунки (фотографи New Vision зазвичай експериментували з кутами та перспективами, щоб створити абстрактні та сюрреалістичні зображення);

- гуманізм (1930-ті рр.): характеризується зосередженістю на людських емоціях і досвіді (фотографи-гуманісти зазвичай фіксували відверті моменти людей у громадських місцях, висвітлюючи труднощі та радості повсякденного життя);

- документальний фільм (1930-ті рр.): характеризується зосередженістю на соціальних питаннях і політичних подіях; фотографи-документалісти фіксували переважно бідність, війну та соціальну несправедливість, використовуючи фотографію як засіб активації соціальної думки та соціальних змін;

- модернізм (1950-ті рр.): характеризується зосередженням на естетичних якостях фотографії, таких як світло, тінь і текстура (абстрактні та мінімалістичні зображення міського середовища);

- постмодернізм (1980-ті рр.): характеризується відмовою від традиційних традицій фотографії (іронія та гумор зображення використовувалися, щоб критикувати суспільство та оскаржувати ідею фотографічної правди) [14, 78].

Ці рухи не є взаємовиключними, і багато вуличних фотографів зазнали впливу багатьох рухів протягом своєї кар'єри. Проте кожен з них представляє окремий підхід до мистецтва вуличної фотографії та має значний вплив на жанр.

Ряд дослідників стверджують, що розвиток вуличної фотографії отримав значний імпульс завдяки сюрреалізму і може бути визначена як процес, що включає в себе ідеальну візуальну демонстрацію всієї концепції сюрреалізму [11, 153]. На думку М. Марієн, здатність фотографії репрезентувати когось або щось як одночасно присутнє і не присутнє є суттєвим фактом медіума, що «створює надприродну і психологічну напругу; з цієї точки зору фотографія – це хитрий двійник, зла копія, встановлена на реальному, що змушує замислитися. Оптичне подвоєння, яке фотографія робить краще, за будь-яке медіа, – стало центральним в художньому русі,

відомому як сюрреалізм» [15, 173]. Науковець пов'язує цей рух з жанром вуличної фотографії та з терміном Картьє-Брессона «вирішальний момент», що «залежить від сюрреалістичного акценту на сприйняття і уявлення в тому, що сюрреалістичне легко вривається в буденне життя» [15, 173], відповідно, акцент вуличної фотографії на моменті несе на собі відбиток сюрреалістичної відмінності – швидкої відмінності знаків сенсу, а не чіткого означення. С. Сонтаг також наголошує на тому, що найперші фотографії, які можна було б описати як «сюрреалістичні», були вуличними фотографіями, зробленими в 1850-ті рр. [16, 40].

Д. Блюменкранц стверджує, що історично вулична фотографія займала місце між мистецтвом і документальним кіно. У найзагальнішому розумінні вуличну фотографію найкраще можна описати як дослідження міського життя, приділяючи однакову увагу елементам людини та навколишнього середовища. Це може бути поодиноким, практично анонімною акцією, або такою, коли фотограф стає відомим і, можливо, сприймається як тимчасова присутність [10].

Впровадження гуманізму в фотографію означає включення людського досвіду в сцени, які знімає фотограф. В цілому гуманізм в фотографії – це засіб об'єднання мистецтва і соціального коментаря. Він полягає в тому, щоб надавати цінність людському досвіду і допомагати глядачу бути більш обізнаним. Ця концепція нагадує концепцію художників та візуальних художників, які малюють зображення, максимально наближені до оригіналу. «Гуманістична фотографія» особливо пов'язана з виставкою Е. Штайхена «Сім'я людини» та загалом із документальною традицією в цілому у післявоєнній Європі та Північній Америці, що збігається з розквітом гуманістичних соціальних і політичних організацій на початку середини ХХ ст. Проте, на думку Л. Бомон-Майє, «гуманістична фотографія» — це туманний термін, який вводить в оману — не існує формального гуманістичного канону чи школи гуманістичної фотографії [8, 11]. Натомість за роботою так званих «гуманістичних» фотографів стоїть негласна ідеологія: зосередженість на людині, її гідності та стосунках із повсякденним оточенням. Ці зображення часто створювалися в «неформальному, зазвичай ніжному, іноді іронічному стилі, що знаходиться посередині між реалізмом та ідеалізмом, сентиментальний документальний образ. Отже, гуманізм можна

вважати ідеологією з фотографічними характеристиками, досить нечіткими, щоб застосовувати її заднім числом, наприклад, «на службі глобального капіталізму» [6, 5].

У сучасному теоретико-практичному дискурсі фотомистецтва поширеним є порівняння гуманізму або гуманістичної фотографії з вуличною фотографією. У вуличній фотографії близькість камери до об'єкта зйомки та елемент несподіванки працюють у тандемі, створюючи вражаюче та спонукаюче зображення [12, 1].

Кінець ХХ - перші десятиліття ХХІ ст. позначилися процесом масштабної цифровізації. Фотографія, як і інші культурні рухи та медіа, зазнала суттєвих трансформацій внаслідок цифровізації. Сучасні фотографи живуть у світі, де ідеї, фотографії та економічна складова легко перетинають будь-які національні та культурні кордони. Тотальна цифровізація світу призвела до незворотних змін у соціотехнологічних та соціокультурних сферах, змінивши світогляд та звички. Цікаву точку зору на цифрову фотографію представляє ? Гірш, який посиляється на ідеї І. Канта про категоричні імперативи, що функціонують як передумова «для прогнозування кінцевої реальності – причин і принципів, які складають західне мислення» [13, 414]. Сьогодні зображення визначають поведінку, формують ідентичність і моду, а також формують людські спогади. Фотографії є невід'ємною частиною існування сучасної людини до такої міри, що життя перетворилося на набір зображень, створюючи плутанину між реальним і штучним. Таким чином, розваги, включаючи соціальні мережі, веб-сайти для обміну фотографіями та інші засоби масової інформації, є «основною системою відліку, через яку фільтрується досвід» [13, 414], і насправді є частиною тих імперативів, які визначають людську поведінку та звички.

Як частина середовища вулична фотографія також зазнала змін, і через повсюдний характер мобільних цифрових пристроїв багато вчених вважають цифрову революцію надзвичайно позитивним явищем, що посприяло переходу жанру на новий рівень, натомість деякі дослідники вже проголосили «смерть» жанру вуличної фотографії. Фундаментальна концепція фотографії ґрунтується на світлі, що закарбовує зображення на певному стикі простору й часу. Варто зазначити, що цифрова революція змінила все старе уявлення про зображення, давши можливість не лише

визначати місце та час, але й керувати ними. Це можливо, тому що фотографії тепер записуються у дуальному коді та можуть бути збережені для будь-якого майбутнього пошуку [13, 414].

Найзначнішим технологічним зрушенням у вуличній фотографії за останні десятиліття стала поява смартфонів. Завдяки камерам, що постійно вдосконалюються, компактним розмірам і постійному підключенню, смартфони демократизували фотографію та дозволили будь-кому знімати та ділитися вуличними сценами з будь-якої точки світу. Для професійних вуличних фотографів смартфони пропонують новий рівень спонтанності та обережності, дозволяючи їм зливатися з натовпом і фіксувати відверті моменти, які можна втратити за допомогою більшої та помітнішої камери.

Іншим великим впливом цифрових технологій на вуличну фотографію стало поширення соціальних медіа та платформ для обміну в Інтернеті. Від Instagram та Facebook до Flickr і 500px, ці платформи створили нові можливості для вуличних фотографів, щоб продемонструвати свласні роботи, спілкуватися з аудиторією та створювати нові бренди. У свою чергу вони зумовили і виникнення нових проблем, що пов'язані з конфіденційністю, авторським правом і автентичністю, а також тиском створювати контент, оптимізований для лайків і розповсюдженнь, змістивши акцент з художньо-естетичних якостей.

Для вуличних фотографів, які віддають перевагу контролю та якості спеціальної камери, поява бездзеркальних камер змінила правила гри. Завдяки своїм компактним розмірам, безшумним затворам і розширеним функціям, таким як автофокус з розпізнаванням очей і вбудована стабілізація зображення, бездзеркальні камери пропонують новий рівень гнучкості та продуктивності для вуличної фотографії. Вони також пропонують можливість перегляду експозиції та глибини різкості в режимі реального часу, що полегшує композивання та зйомку ідеального кадру в ситуаціях, що швидко змінюються.

Ще одна сфера, де цифрові технології трансформують вуличну фотографію, – це штучний інтелект і комп'ютерна фотографія. Від автоматичного розпізнавання сцени та виявлення обличчя до розширеного шумозаглушення та обробки HDR, ці технології дозволяють створювати приголомшливі зображення навіть у найскладніших умовах освітлення. Однак вони

також викликають питання про роль фотографа в творчому процесі та межу між покращенням і маніпуляцією.

У багатьох відношеннях розвиток цифрових технологій демократизував вуличну фотографію та зробив її доступнішою для широкого кола людей. Однак це також поставило під сумнів традиційну роль вуличного фотографа як досвідченого спостерігача та літописця міського життя.

Завдяки технологічному прогресу та соціально-культурним змінам багато практик, які вважалися фіксованими та незмінними, тепер стали більш гнучкими [9, 28]. Іншими словами, представники сучасного суспільства фіксують повсякденне життя в громадських місцях і певні незвичайні події за допомогою своїх мобільних телефонів, стаючи справжніми фотографами-практиками з точки зору фотожурналістики, документальної та вуличної фотографії. Сьогодні будь-який момент можна записати, надіслати через соціальні мережі та поділитися з мільйонами, але, якщо стан документальної та фотожурналістики сьогодні стає нестабільним і хитким, то вулична фотографія апіорі є досить вільною від будь-яких інструкцій. Тим не менш, загальна картина цієї практики також змінюється. Але це стосується так званих фотографів старої школи, тоді як сучасні фотомитці експериментують з новими способами вираження в рамках цифрової фотографії, і, зокрема, мобільної фотографії, знаходячи нові стилі, підходи та техніки, які б стали оригінальними чи неординарними, оскільки стає все важче виділитися з натовпу.

Від появи смартфонів і соціальних медіа до появи бездзеркальних камер і штучного інтелекту інструменти та платформи, доступні вуличним фотографам сьогодні, значно відрізняються від тих, що були на початку 2000-х рр. Інноваційні технології змінюють мистецтво та практику вуличної фотографії, змушуючи фотографів адаптуватися до нового ландшафту, що швидко розвивається. Проте, за своєю суттю, вулична фотографія завжди буде про мистецтво спостереження, силу оповідання та здатність зафіксувати красу, складність і людяність.

В основі вуличної фотографії лежить людський елемент. Будь то швидкоплинний погляд, спонтанний жест чи спільна мить між незнайомими людьми, людські взаємодії складають основу жанру. Сучасні вуличні фотографи – уважні спостерігачі за людською поведінкою, які фіксують вираження справжніх емоцій. Вони документують

універсальний досвід радості, горя, любові та стійкості, які об'єднують сучасне суспільство. Останнім часом у фотоспільноті все більше уваги приділяється різноманітності та інклюзивності. Сучасні вуличні фотографії своєю роботою кидають виклик стереотипам і підсилюють маргіналізовані голоси. Вони відображають красу розмаїття в усіх його формах, прославляючи різні культури, ідентичності та погляди.

Підсумовуючи, вулична фотографія в цифрову добу – це яскравий і динамічний вид мистецтва, який відображає пульс суспільства, використовує нові технології, залишаючись вірним своїм корінням, передаючи суть життя в динаміці розвитку соціокультурного простору.

Висновки. Основними характеристиками цифрової фотографії є пластичність (здатність інтегруватися в інші медіа, тісні зв'язки та взаємодія між фотокамерою, мобільними телефонами та соціальними мережами в контексті процесу обміну фотографіями) та повсюдність мобільних пристроїв (можливість легко зробити фото за допомогою мобільної камери), що зумовлюють специфіку творчого мислення сучасної людини та впливає на трансформацію жанру вуличної фотографії. Дослідження виявило, що основними чинниками впливу на розвиток вуличної фотографії в цифрову добу є: поява смартфонів, соціальні медіа та онлайн-обмін, бездзеркальні камери та додаткові функції, штучний інтелект і обчислювальна фотографія. Повсюдність цифрових пристроїв та їх взаємозв'язок з різноманітними медіа суттєво трансформують жанр, який протягом історії розвитку вирізнявся значною реакцією на внутрішні (документальний стиль, сюрреалізм, гуманізм та ін.) і зовнішні втручання (наприклад, культура споживання, популяризація інших жанрів фотографії, відсутність контролю). На сучасному етапі розвитку жанру вуличної фотографії основним фактором впливу є повсюдність цифрового фото - доступ до камери та урбаністичного простору створюють передумови для творчості в жанрі вуличної фотографії поступово призводить до нівелювання кордонів між професійною та аматорською фотографією. Тяжіння жанру вуличної фотографії до документалістики або художності зумовлено авторським підходом конкретного фотографа, стилем, який він наслідує, специфікою середовища та технічних засобів. Завдяки величезній кількості фотообладнання, цифрова доба змінює вуличну фотографію, створюючи

нові тенденції та впливаючи на органічний розвиток традиційних рис жанру, а його адаптивна природа дозволяє говорити про подальші трансформаційні процеси, відповідно до розвитку соціокультурного простору.

Література

1. Дятлов Ю. В., Пустовий О. М. Про підходи до вивчення цифрової фотографії і відеозйомки для потреб різних систем освіти. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2021. № 198. С. 100-104.
2. Канарик Ю. С., Панькова Я. В. Цивільно-правова охорона фотографічних творів як об'єктів авторського права. Юридичний науковий електронний журнал. 2021. № 10. С. 116-118.
3. Кириченко М. С. Пост-фотографія як пост-філософія: «photographic evangels». Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія. 2019. № 2. С. 133-137.
4. Кожевніков О. А. Дослідження цифрових фотозображень з метою виявлення ознак монтажу. «Актуальні питання досудового розслідування та тенденції розвитку криміналістичної методики» : тези доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції. Харків, 21 листопада 2018. С. 91-93.
5. Повторева С., Чурсінова О. Феномен фотографії в контексті методології постструктуралізму. Гуманітарні візії. 2016. Вип. 2. № 2. С. 111-116.
6. Bair N. The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market. Oakland: University of California Press, 2020. 336 p.
7. Bate D. Photography : The Key Concepts . Oxford, Berg, 2016. 224 p.
8. Beaumont-Maillet L. Cette Photographie Qu'on Appelle Humaniste. In La Photographie Humaniste, 1945-1968: Autour D'Izid, Brassai, Doisneau, Ronis. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006. pp. 11-25.
9. Belov-Belikov A. Contemporary street photography. Its place between art and documentary in the era of digital ubiquity. Master's Thesis. Irdand Norway University of Applied Sciences, 2017. 85 p. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/225917248.pdf> (дата звернення: 17.06.2024).
10. Blumenkrantz D. The surreal theatrical: street photography on broadway, los angeles. URL : <http://david-blumenkrantz.squarespace.com/mfa-thesis-street-photography/> (дата звернення: 11.06.2024).
11. Franklin S. The Documentary Impulse. Phaidon press limited, 2016. 216 p.
12. Hadley J. Street Photography Ethics. Ethical Theory and Moral Practice. 2022. Issue 25. pp. 1-12.
13. Hirsch R. Seizing the Light: A History of Photography . Toronto: McGrawHill, 2000. 528 p.
14. Howarth S., McLaren S. Street photography. Thames & Hudson, 2012. 240 p.
15. Marien M. W. 100 Ideas that Changed Photography. Laurence King., London, 2012. 216 p.

16. Sontag S. On Photography. New York: Doubleday, 1973. 174 p.

References

1. Diatlov, Yu. V., & Pustovyi, O. M. (2021). On Approaches to the Study of Digital Photography and Videography for the Needs of Different Educational Systems. *Proceedings. Pedagogical sciences*, 198, 100–104 [in Ukrainian].
2. Kanaryk, Yu. S., & Pankova, Ya. V. (2021). Civil Law Protection of Photographic Works as Objects of Copyright. *Legal Scientific Electronic Journal*, 10, 116–118 [in Ukrainian].
3. Kyrychenko, M. S. (2019). Post-Photography as Post-Philosophy: "Photographic Evangels". *Bulletin of NAU. Philosophy. Culturology*, 2, 133–137 [in Ukrainian].
4. Kozhevnikov, O. A. (2018). Study of Digital Photo Images for the Purpose of Identifying Signs of Montage. Topical Issues of Pre-trial Investigation and Trends in the Development of Criminalistics Methodology: abstracts of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Kharkiv, 21 November 2018, 91–93 [in Ukrainian].
5. Povtareva, S., & Chursinova, O. (2016). The Phenomenon of Photography in the Context of the Methodology of Poststructuralism. *Humanitarian Visions*, 2 (2), 111–116 [in Ukrainian].
6. Bair, N. (2020). The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market. Oakland [in English].
7. Bate, D. (2016). Photography: The Key Concepts. Oxford, Berg [in English].
8. Beaumont-Maillet, L. (2006). Cette Photographie Qu'on Appelle Humaniste. In *La Photographie Humaniste, 1945–1968: Autour D'Izis*, Brassai, Doisneau, Ronis. Paris, 11–25 [in French].
9. Belov-Belikov, A. (2017). Contemporary Street Photography. Its Plave between Art and Documentary in the Era of Digital Ubiquity. *Master's Thesis*. Irdand URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/225917248.pdf> [in English].
10. Blumenkrantz, D. (2024). The Surreal Theatrical: Street Photography on Broadway, Los Angeles. URL: <http://david-blumenkrantz.squarespace.com/mfa-thesis-street-photography/> [in English].
11. Franklin, S. (2016). The Documentary Impulse. Phaidon Press Limited [in English].
12. Hadley, J. (2022). Street Photography Ethics. *Ethical Theory and Moral Practice*, 25, 1–12 [in English].
13. Hirsch, R. (2000). Seizing the Light: A History of Photography. Toronto [in English].
14. Howarth, S., & McLaren, S. (2012). Street Photography. Thames & Hudson [in English].
15. Marien, M. W. (2012). 100 Ideas that Changed Photography. London [in English].
16. Sontag, S. (1973). On Photography. New York [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024

Цитування:

Пугачов Г. Є. Генеза музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури: експерименти з візуалізацією музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 90–96.

*Пугачов Геннадій Євгенович,
Аспірант Київського національного
університету
культури і мистецтв,
<http://orcid.org/0009-0003-1182-366X>
gennadypugachev1@gmail.com*

Puhachov H. (2024). Genesis of Music Video Clip as a Popular Form of Modern Audiovisual Culture: Experiments with Music Visualisation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 90–96 [in Ukrainian].

ГЕНЕЗА МУЗИЧНОГО ВІДЕОКЛІПУ ЯК ПОПУЛЯРНОЇ ФОРМИ СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ЕКСПЕРИМЕНТИ З ВІЗУАЛІЗАЦІЄЮ МУЗИКИ

Мета статті – виявити особливості розвитку музичного відеокліпу в контексті історичної взаємодії музичної та аудіовізуальної культури. **Методологія дослідження.** Застосовано загальнонаукові методи пізнання, зокрема аналізу та синтезу, систематизації теоретичних даних, метод структурно-функціонального аналізу, що дав можливість виявити специфічні аспекти взаємодії музики та різноманітних форм художніх практик у просторі аудіовізуальної культури; типологічний метод, за допомогою якого виявлено різноманітні особливості музичного відеокліпу в структурі сучасної аудіовізуальної культури. **Наукова новизна.** Досліджено генезу музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури; розглянуто проблематику інтегрування візуальних образів і музики як частиною мистецьких практик в історичній ретроспективі; введено до наукового обігу маловідомі праці закордонних вчених, проблематика яких корелює з предметною сферою дослідження. **Висновки.** Генеза музичного відеокліпу засвідчує значну роль художніх практик у процесі взаємодії зображення та музики на ранніх етапах, що посприяло винайденню нових креативних способів репрезентації уявного – анімація та монтаж, запропоновані художниками-авангардистами; відео та відеоінсталяції, що виникли шляхом опанування телевізійного зображення; музичні відеокліпи, що відкрили новий вимір для експериментів, ставши впливовою формою сучасної культури. Мистецька історія аналогових взаємодій між кіно та музикою протягом ХХ ст. демонструє попередні умови виробництва, сприйняття та соціально-політичний контекст, які були необхідні для масової популяризації музичного відео як усталеної форми. Завдяки раннім експериментам з формування візуалізованої музики, музичний відеокліп як нова форма аудіовізуального мистецтва отримала культурну цінність, що дозволила відігравати значну роль на сучасному етапі. Музичне відео відігравало і продовжує відігравати ключову роль в соціокультурному просторі. Технологічна еволюція від аналогових до цифрових засобів виробництва та відображення прискорила розвиток як у формі, так і в естетиці музичного відео, що підкреслює одну з найважливіших ролей мистецтва в суспільстві – провокувати думки і підштовхувати до переосмислення соціальних, політичних і культурних умов та оточення, використовуючи при цьому основні засоби комунікації, зокрема популярну музику.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, музичне відео, музичний відеокліп, телебачення, цифрове середовище.

Puhachov Hennadii, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Genesis of Music Video Clip as a Popular Form of Modern Audiovisual Culture: Experiments with Music Visualisation

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the development of the music video clip in the context of the historical interaction of musical and audiovisual culture. **Research methodology.** General scientific methods of cognition were applied, in particular analysis and synthesis, systematisation of theoretical data, the method of structural-functional analysis, which made it possible to reveal specific aspects of the interaction of music and various forms of artistic practices in the space of audiovisual culture; a typological method, with the help of which various features of the music video clip in the structure of modern audiovisual culture are revealed. **Scientific novelty.** The genesis of the music video clip as a popular form of modern audiovisual culture is studied; the problem of integration of visual images and music as part of artistic practices in historical retrospect is considered. Little-known works of foreign scientists, the problems of which are correlated with the subject area of research were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The genesis of the music video clip testifies to the significant role of artistic practices in the process of

image and music interaction at the early stages, which contributed to the invention of new creative ways of representing the imaginary – animation and montage proposed by avant-garde artists; videos and video installations created by mastering the television image; music videos that opened a new dimension for experimentation, becoming an influential form of modern culture. Artistic history of analogue interactions between cinema and music during the 20th century demonstrates the antecedent conditions of production, perception, and socio-political context that were necessary for the mass popularization of the music video as an established form. Thanks to the early experiments in the formation of visualised music, the music video as a new form of audiovisual art gained cultural value, which allowed it to play a significant role at the modern stage. The music video played and continues to play a key role in the socio-cultural space. The technological evolution from analogue to digital means of production and display has accelerated the development of both the form and the aesthetics of the music video, which emphasises one of the most important roles of art in society – to provoke thought and encourage a rethinking of social, political and cultural conditions and surroundings, using this is the main means of communication, including popular music.

Keywords: audiovisual culture, music video, music video clip, television, digital environment.

Актуальність дослідження. Музичний відеокліп є однією з найбільш впливових форм аудіовізуальної культури, що вирізняється провокативним зв'язком з більш традиційними художніми формами. Музичні відеокліпи, що постійно з'являються на екранах телевізорів, комп'ютерів, мобільних телефонів та iPod в домівках, торгових центрах, фінтес-клубах, ресторанах та інших закладах типового урбаністичного простору початку 2020-х рр. є невід'ємною частиною сучасного візуального ландшафту. Музичні відео пропонують унікальний музичний досвід, який дозволяє слухачам взаємодіяти з піснями в аудіовізуальному форматі, оскільки поєднання музики з візуальними елементами може мати значний вплив на сприйняття сенсу та афективні якості. Окрім того, як засіб, народжений з контркультурних художніх та соціально-політичних процесів музичний відеокліп є одним із феноменів аудіовізуальної культури, що має багату і складну соціально-художню історію. Актуальність дослідження полягає у важливості поглибленні відомостей про особливості зародження, становлення та розвитку музичного відеокліпу в історичній ретроспективі.

Аналіз публікацій. З розвитком аудіовізуальної культури на початку ХХІ ст. помітно зростає науковий інтерес українських вчених до різноманітних аспектів розвитку її форм та жанрів. Окремі аспекти музичного відеокліпу як однієї з популярних сучасних музично-екранних форм розглядає Т. Сидорчук у публікаціях «Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм» [5] та «Музично-екранна форма: до визначення змісту поняття» [4]; аналіз українського музичного анімаційного кліпу з метою виявлення провідних тенденцій його художньо-естетичного розвитку здійснює Н. Колотовкіна в публікації «Український музичний анімаційний кліп на рубежі ХХ-ХХІ століть. Художня специфіка» [2];

формуванню візуально-образної мови українського музичного анімаційного кліпу присвячено статтю Л. Іволги [1] та ін. Однією з небагатьох публікацій, що присвячена дослідженню виникнення і становлення кліпу є стаття А. Медведєвої та В. Лук'яненко [3], проте дослідницька увага в ній зосереджена на періоді останніх двох десятиліть ХХ ст., відповідно генеза музичного відеокліпу в контексті взаємодії музичного та аудіовізуального лишається малодослідженим аспектом.

Мета статті – виявити особливості розвитку музичного відеокліпу в контексті історичної взаємодії музичної та аудіовізуальної культури.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що формально популяризація музичного відеокліпу безпосередньо пов'язана з MTV (Music Television), а першим відеокліпом, показаним на каналі став «Video Killed the Radio Star» (вийшов в ефір 1 серпня 1981 р.), ідея інтегрування візуальних образів і музики вже давно стала частиною мистецьких практик. З початку ХХ ст. митці прагнули експериментувати та розширювати межі відносин між мистецтвом і музикою, від абстрактних експресіоністських картин Кандинського до декорацій Пікассо для балетних вистав; колаж і панно «Rhapsody in Blue» (1927 р.) художника-абстракціоніста А. Дава закарбували меланхолію Гершвіна 1924 р. сміливими формами серед виру каскадних ліній [14, 231]. З розвитком і популяризацією кіно, митці все більше зацікавлювалися новими формальними можливостями, які можна було використати для створення справді синестетичного, тобто симбіотично та цілісно стимулюючого, аудіовізуального досвіду. Саме в цьому контексті можна знайти мистецько-історичне коріння музичного відеокліпу – як експериментального твору мистецтва,

рекламного та культурного продукту. Концепцію «Візуальної музики» повністю прийняв німецький абстрактний аніматор О. Фішінгер, чії роботи є одними з найкращих експериментів із використанням кіно в синхронності з музикою [7, 55]. Серія досліджень О. Фішінгера, проведених в 1929-1933 рр. демонструє ранні форми прямого (нефотографічного) маніпулювання фільмами: анімації, у яких використовуються намальовані фільми під класичну музику; де намальовані візерунки зображували ритми, фразування та шари музики. Рухомі зображення, що дотримувалися формальних ритмічних якостей музики, були виразно візуальними у своєму впливі – використовували рамки кінематографічних практик, а потім транспонували їх, щоб вони відповідали авангардній абстрактній естетиці [6, 213]. Кінематографічні «твори мистецтва» швидко набули культурної популярності через їхню асоціацію з не менш новою та захоплюючою галуззю психоаналізу: такі твори, як твори О. Фішінгера, на думку дослідників, можна аналізувати через призму підсвідомих асоціацій, створених у свідомості глядача [6, 218]. Синтез аудіовізуальних елементів, що виражається у нарізанні та зрощенні фільму такими митцями, як Фішінгер, рішуче відокремив новий жанр кіномистецтва від розвитку кінематографічної традиції 1920-1930-х рр., започаткувавши таким чином складний зв'язок, що визначили музичну та візуальну взаємодію з моменту їх першого синтезу.

На відміну від мистецтва, однією з визначальних характеристик музичного відео є його комерційна функція, його роль як реклами для товарів музичної індустрії. Незважаючи на те, що ранні короткометражні фільми відрізнялися технологічно та функціонально, вони також лягли в основу реклами, як для кінематографічних випусків, так і для дрібних послуг. Раннім прикладом фільму, що використовувався для реклами, є робота Л. Лая «Світлова коробка» 1935 р., в якій показано насичене розташування барвистих мальованих фільмів у такт веселій джазовій композиції. Фільм було створено на щазамовлення Головноштамту як реклами поштових цін на посилки: це частина серії, що абстрактно візуалізує ключові теми сучасного британського життя [10, 70]. Основний художній інтерес Л. Лая полягає в емоційних реакціях на візуальний стимул, а ефект, подібно до роботи О. Фішінгера, є повністю синестетичним. У фільмі абстрактні візерунки,

здається, «танцюють» у такт румби, даючи глядачеві відчуття «недосконалої одночасності» — ще одна архетипна демонстрація парадоксальної природи візуальних і слухових компонентів у тандемі [10, 71]. Інноваційний барвистий модернізм, який представляв фільм на початку ХХ ст., привернув увагу глядачів, його товарність незабаром усвідомили як державні відомства, так і міжнародні корпорації.

У повнометражному музичному мультиплікаційному фільмі «Фантазія» (Disney, 1940 р.) були представлені анімовані слони-балерини, які кружляли під Токато і Фугу До Мінора Й. Баха та ін. Саме опора фільму на анімаційні абстрактні послідовності вищезгаданого О. Фішінгера міцно забезпечила статус «Фантазії» в історії кінематографа. Дослідники стверджують, що робота О. Фішінгера над «Фантазією» привела раннє абстрактне кіномистецтво в мейнстрім і зробила його доступним для глобальної аудиторії, яка не знає мистецтва. Сугестивна сила музичного кіномистецтва, щоб викликати несвідомі реакції у своїй аудиторії, зробила його центральною рисою реклами та маркетингу від його задуму до сьогодення: впливаючи та диктуючи смаки та тенденції популярної культури через підсвідомі асоціації та повідомлення, які це може викликати [10, 220].

З появою популярної, орієнтованої на молодь музики, музиканти та їхні звукозаписні компанії усвідомили, який вплив відео може мати на комерційний успіх нових релізів: якби глядачі могли бачити пісню у виконанні або під яку танцювали, вона продавалася б краще.

Великий успіх музичних розваг із поширенням телебачення призвів до прогресивного зменшення розміру (аж до мініатюризації) радіообладнання, призначеного для молодшої аудиторії, щодо нової функції портативності. Це також призвело до трансміграції радіоформатів на екран, де вони розмножувалися в різних прикладах музичних програм для дорослої аудиторії чи молоді. Поширення та успіх таких програм і, водночас, унікальний консенсус, досягнутий різними артистами англomовної музичної сцени, призвели до практики створення попередньо записаних виступів, подібних до функції Soundies, щоб уникнути неможливості фактичного залучення гостей в студії. Ці попередньо записані виступи спочатку суворо обмежувалися виконанням пісень і поступово покращувалися щодо композиційної, концептуальної та

технічної/технологічної точок зору, досягаючи творчих рішень виняткової оригінальності, створюючи художньо автономні аудіовізуальні продукти, яким судилося мати продовження [9, 27].

На початку 1960-х рр. кіномитці почали включати у свою роботу все більше посилань на популярну культуру. Протягом цього періоду розвиток кінематографа та засобів масової інформації продовжував домінувати в громадській свідомості та був безпосередньо пов'язаний з новою, соціально мобільною демографією. Робота К. Ангера «Повстання Скорпіона» 1963 р. розглядає безліч соціально-політичних проблем і тропів [12, 67]. Щільна візуальна мова творчості К. Ангера налаштована на саундтрек популярної музики рок-ен-ролу, зокрема Елвіса Преслі, Рея Чарльза та ін. чином контекстуалізуючи, через поп-культурні асоціації, іконографічні образи культових постатей, таких як Джеймс Дін і Марлон Брандо, у ширшому контексті молодіжної культури. Саме через ці музичні та візуальні мотиви К. Ангер об'єднує широкий спектр соціокультурних елементів, створюючи таким чином фільмографічну роботу ритуалізованого перформансу. На думку дослідників, цей твір являє собою структурне переосмислення суспільства, яке було необхідне для того, щоб повторно привласнити культурні ознаки та режими капіталістичного, ультра-споживацького статус-кво, «що більше не влаштовував нове покоління соціально мобільних, дисидентських і творчо анархічних митців, які взяли технології мас-медіа та перевернули їх у візуальному протесті проти цензури та незаконності зображень, які арбітри мовлення визнали «профанними» [8, 4.]. Так народилася андеграундна культура, яка стала антагоністичним контрапунктом масової естетики суспільства. Саме в цьому контексті з'явилися перші приклади того, що спочатку можна назвати Music Promos, попередником музичного відеокліпу: підпільне присвоєння та абстракція мейнстрімової комерційної музики, візуалізована, щоб кинути виклик соціальним і мистецьким умовностям.

У 1964 р. було знято «A Hard Day's Night» Р. Лестера – не просто відео, а повнометражний фільм, записаний у формі псевдодокументального фільму для реклами однойменного альбому. По суті, у стилі mockumentary «A Hard Day's Night» описує звичайне життя гурту за досить короткий проміжок часу, зайняте репетиціями, концертами, поїздками, втечами від фанатів і

різноманітними нещасними випадками. У 1966 р. М. Ліндсі-Хогг зняв два рекламних відео для «Paperback Writer» і «Rain», у яких використав розмірене редагування, м'який фокус і жорсткі знімки. 1966 р. був досить плідним і цікавим з точки зору інновацій, з точки зору сценарію та монтажу [9, 26]. У той час як рані музичні телевізійні шоу (наприклад, «Шоу Еда Саллівана» або «Ready Steady Go!» та ін.), транслювали студійні виконання популярних пісень, музичні фільми Б. Коннера на пісню «Breakaway» Тоні Базіл (1966 р.) та Д. Пеннебейкера на пісню Боба Ділана «Subterranean Homesick Blues» переосмислювали та інтерпретували популярні пісні, розміщуючи їх у більш авангардний та мистецький контекст. Наприклад, промо Б. Коннера показує, як співачка танцює на чорному тлі, а психоделічні візерунки накладаються на її рухи в такт пісні. Оскільки митці були тісно пов'язані з андеграундною сценою Лос-Анджелеса, «Breakaway» показує явний вплив вільного кохання та психоделічних рухів, що були поширені в американській субкультурі того часу. Ці теми є характерними для покоління, яке творчо та філософськи надихнулося поколінням бітників кінця 1950-х – початку 1960-х рр. У «Subterranean Homesick Blues» на задньому плані можна побачити епохального поета-перформера А. Гінзберга, який втілює та символізує культурне середовище, у якому працював Боб Ділан.

Музичні короткометражних фільмів Б. Коннера та Д. Пеннебейкера є прикладом початку встановлених взаємозв'язків між кінематографістами та музикантами, які працюють під впливом ширших соціокультурних рухів своєї епохи. Саме на цьому фундаменті аудіовізуального мистецтва починається нова ера в якій виникає і активно поширюється технологія, що стала основою телевізійного мовлення та відеографічної художньої культури другої половини ХХ ст. У той час, коли кіно було безпосередньо пов'язане не кінематографічною традицією, музичні відеокліпи пов'язані з телебаченням та культурою мовлення. Таке сейсмічне соціокультурне зміщення дозволяє режисерам інвертувати телевізійні режими для власних художніх цілей.

Наступні роки ознаменувалися трагедією війни у В'єтнамі та соціальними протестами, які мали помітні наслідки навіть у деяких відео. Створені з рекламною метою, після еволюції у все більш складні та витончені форми, ці короткометражні фільми стали

інструментом для поширення повідомлень, висловлення думок чи почуттів щодо малих чи великих подій у всьому світі, для критики позицій чи виборів, зроблених на не вигідній основі. Відео, зняте режисером П. Голдман на пісню «Полуничні поля» Beatles у 1967 р. втратило «чистий вигляд» і легкість попередніх сценаріїв, набувши індукованої драматичної сили завдяки використанню світла та кольору, кількох шарів, ракурсів і перевернутих кадрів, а також символізму тексту, який повернув чарівність пісні. Того ж року «Procol Harum» записали два різні відео на пісню «A Whiter Shade of Pale». У відео першої версії чергувалися зображення руїн, гурту на сцені та подій війни у В'єтнамі (режисер Дж. Дерден-Сміт), через що кліп було заборонено на загальному телебаченні; друга версія, схожа в деяких сценах і налаштуваннях, була позбавлена кадрів В'єтнаму, і представляла групу, яка рухалася до камери або в позах, які підкреслювали відчуття глибини тексту.

1969 р. «Бітлз» продовжили інновацію в жанрі, завдяки створенню нового музичного відеокліпу «Жовтий підводний човен» (режисер Дж. Даннінг), що він підніс анімацію до рівня художньої техніки. Гурт не з'являвся до кінця фільму, в основному замінений їх мультфільмами; дизайн відповідав простим коміксним формам, які мали бути легко зрозумілими для змішаної аудиторії, з формами й кольорами, характерними для 60-х рр. XX ст. Популярність цього, а також ряду інших музичних відеокліпів, спонукали багатьох митців надалі розвивати цей аудіовізуальний формат.

Практика створення короткометражних фільмів для популяризації музики була остаточно підтверджена в середині 1970-х рр. завдяки успіху «Богемної рапсодії» (режисер Б. Гауерс, 1975 р.) на оригінальну пісню гурту «Queen». Робота була знята і змонтована за дуже короткий час, а деякі візуальні ефекти були створені безпосередньо під час зйомки, за допомогою об'єктивів і відеомікшера. Це перше велике електронне відео транслювало спеціальні музичні ефекти за допомогою зображення, різних візуальних конструкцій для різних музичних розділів, на які можна розділити твір: використання підсвічування та прожекторів для початкової частини «a cappella», живе виконання для мелодичного та інтимна частина з гітарним соло, що відстежує перехід до наступної частини опери, у якій акцент зроблено на використанні світла, відлуння та призматичних ефектів для

виділення відповідних частин музики, перш ніж повернутися до живого виступу під час рок-секції, а потім до фіналу мелодійний, із фіналом, у якому знову бачиться особливе використання світла та зображення гонгу, звук якого також позначає кінець музичної частини.

Сучасне музичне відео – це цифрове середовище, що використовується для створення та продажу артистів, одночасно винаходячи та руйнуючи світ, який воно представляє. Відомі передовими візуальними ефектами, а також випадковими легковажними й банальними стереотипами, музичні відео створені таким чином, щоб витримувати повторні перегляди. Як і в будь-якій формі медіа, деякі музичні відеокліпи є більш успішними та/або більш естетичними та значущими, ніж інші. Оскільки деякі музичні відео містять більше візуальних зображень, технік, фільтрів тощо, ніж інші, які можуть, наприклад, бути просто відео виступу, їх можна вважати «більш естетичними», тобто візуальні аспекти відео є випробувані для власного задоволення [14, 234]. На думку дослідників, музичні відеокліпи можуть бути «орієнтованими на виконання, готичними, анімованими, комп'ютеризованими, з похмурими пейзажами снів, класичними портретами, футуристичними феєріями та особистими домашніми фільмами» [11, 34].

Як невід'ємна частина сучасної аудіовізуальної культури, музичні відеокліпи є унікальним «засобом із власними способами організації матеріалів, дослідження тем і роботи з часом» [15, 10]. К. Вернелліс зміщує акцент з музики на інтерпретацію візуальних образів у контекстних зображеннях, наголошуючи на тому, що візуальні образи в музичних відеокліпах зумовлені музикою, слугують для візуальної репрезентації тексту, історії, музичного ритму, тембру та/або какофонії, пов'язаної зі звуком. Натомість С. Стокбрідж розглядає елементи музичного відео, такі як виконання, видовище та комунікацію, при аналізі відповідностей між текстом музичного відео та глядачем [13]. Водночас, більш доцільним в контексті музичних відеокліпів вбачається їх позиціонування як чогось більшого, ніж звичайна візуальна інтерпретація пісні, оскільки більшість з них створюють наративні та візуальні ландшафти, що відрізняються від того, як бачить музику слухач. Відео додає візуальних вимірів до музики і текстів, що зазвичай передбачає інші конотації та контексті асоціації, ніж ті, які можна було б

інтерпретувати, виходячи лише з музичного та вербального тексту.

Перегляд музичних відео в Інтернеті дає глядачам більше контролю над тим, що вони бачать, ніж телебачення, оскільки глядачі можуть знайти та завантажити конкретні музичні відео негайно. З додаванням можливостей перегляду музичного відео на мобільних телефонах і відеоплеєрах iPod інтерес лише посилюється. Музичні відеокліпи, охоплюючи широку аудиторію, стали фундаментальними репрезентантами того, як людина сприймає світ, і багато з них стали глибоко вкорінені в суспільній пам'яті.

Висновки. Генеза музичного відеокліпу засвідчує значну роль художніх практик у процесі ранніх етапів взаємодії зображення та музики, що посприяло винайденню нових креативних способів репрезентації уявного – анімація та монтаж, запропоновані художниками-авангардистами; відео та відеоінсталяції, що виникли шляхом опанування телевізійного зображення; музичні відеокліпи, що відкрили новий вимір для експериментів, ставши впливовою формою сучасної культури. Мистецька історія аналогових взаємодій між кіно та музикою протягом XX ст. демонструє попередні умови виробництва, сприйняття та соціально-політичний контекст, які були необхідні для масової популяризації музичного відео як усталеної форми. Завдяки раннім експериментам з формування візуалізованої музики, музичний відеокліп як нова форма аудіовізуального мистецтва отримала культурну цінність, що дозволила відігравати значну роль на сучасному етапі. Музичне відео відіграло і продовжує відігравати ключову роль в соціокультурному просторі. Технологічна еволюція від аналогових до цифрових засобів виробництва та відображення прискорила розвиток як у формі, так і в естетиці музичного відео, що підкреслює одну з найважливіших ролей мистецтва в суспільстві – провокувати думки і підштовхувати до переосмислення соціальних, політичних і культурних умов та оточення, використовуючи при цьому основні засоби комунікації, зокрема популярну музику.

Література

1. Іволга Л. В. Особливості візуально-образної мови в структурі українського музичного анімаційного кліпу на рубежі XX–XXI століть. Вісник ЛНАМ. 2015. URL : <https://uaanimateka.blogspot.com/2015/07/blog-post.html> (дата звернення: 17.06.2024).

2. Колотовкіна Н. В. Український музичний анімаційний кліп на рубежі XX–XXI століть. Художня специфіка. Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка. 2014. Вип. 27–28. С. 69–76.

3. Медведєва А., Лук'яненко В. Виникнення і становлення кліпу: музичний контекст. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. № 2(2). С. 156–164.

4. Сидорчук Т. А. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 122–128.

5. Сидорчук Т. А. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 180–184.

6. Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger. Music in Art. 2013. Issue 38. no. 1–2, pp. 213–22.

7. Batten M. Actuality and abstraction. Vision: A Journal of Film Comment. 1962. Issue 1. no. 2. pp. 55–59.

8. Elwes C. Video Art: A Guided Tour. Bloomsbury Academic, 2005. 212 p.

9. Napoli M. D. Short Review of the Relationship Between Video, Music and Art. Short review of the relationship between videomusic and art. Journal of Science and Technology of the Arts. 2012. no. 4 (1). pp. 23–40.

10. O' Rawe D. (Pro)Motion Pictures: Len Lye in the Thirties. Quarterly Review of Film & Video. 2012. Issue 29 (1). pp. 64–75.

11. Reiss S., Feineman N. Thirty frames per second: The visionary art of the music video. New York: Harry F. Abrams, Inc., 2000. 272 p.

12. Sheehan R. Biker Boys, Muscle Cars, Hollywood Men: Fetish Filmmaking and the Revision of Masculinity in Scorpio Rising and Drive. Film Studies: An International Review. 2019. Issue 21 (1). pp. 65–82.

13. Stockbridge S. Music video: questions of performance, pleasure and address. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. 1987. no. 1(2). www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Stockbridge.html (дата звернення: 17.06.2024).

14. Taylor P. G. Press Pause: Critically Contextualizing Music Video in Visual Culture and Art Education. Studies in Art Education. 2007. Issue 48(3). pp. 230–246.

15. Vernallis C. Experiencing music video: Aesthetics and cultural context. New York: Columbia University Press, 2004. 480 p.

References

1. Ivolha, L. V. (2015). Peculiarities of Visual-Figurative Language in the Structure of Ukrainian Musical Animation Clip at the Turn of the 20th–21st

Centuries. *Herald of LNAM*. URL: <https://uaanimateka.blogspot.com/2015/07/blog-post.html> [in Ukrainian].

2. Kolotovkina, N. V. (2014). Ukrainian Musical Animation Clip at the Turn of the 20th-21st Centuries. *Artistic Specificity. Modern Problems: Art, Culture, Pedagogy*, 27–28, 69–76 [in Ukrainian].

3. Medvedieva, A., & Lukianenko, V. (2019). Emergence and Formation of Music Video: Musical Context. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 2 (2), 156–164 [in Ukrainian].

4. Sydorchuk, T. A. (2018). "Musical and Screen Form": Defining the Content of the Concept. Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theatre, Cinema and Television, 23, 122–128 [in Ukrainian].

5. Sydorchuk, T. A. (2020). Approaches to the Classification of Modern Musical and Screen Forms. *Art History Notes*, 37, 180–184 [in Ukrainian].

6. Arfini, M. T. (2013). Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger. *Music in Art*, 38 (1–2), 213–222 [in English].

7. Batten, M. (1962). Actuality and Abstraction. *Vision: A Journal of Film Comment*, 1 (2), 55–59 [in English].

8. Elwes, C. (2005). Video Art: A Guided Tour. Bloomsbury Academic [in English].

9. Napoli, M. D. (2012). Short Review of the Relationship Between Video, Music and Art. Short Review of the Relationship between Videomusic and

Art. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 4 (1), 23–40 [in English].

10. O'Rawe, D. (2012). (Pro)Motion Pictures: Len Lye in the Thirties. *Quarterly Review of Film & Video*, 29 (1), 64–75 [in English].

11. Reiss, S., & Feineman, N. (2000). Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Music Video. New York [in English].

12. Sheehan, R. (2019). Biker Boys, Muscle Cars, Hollywood Men: Fetish Filmmaking and the Revision of Masculinity in Scorpio Rising and Drive. *Film Studies: An International Review*, 21 (1), 65–82 [in English].

13. Stockbridge, S. (1987). Music Video: Questions of Performance, Pleasure and Address. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 1 (2). URL: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Stockbridge.html [in English].

14. Taylor, P. G. (2007). Press Pause: Critically Contextualizing Music Video in Visual Culture and Art Education. *Studies in Art Education*, 48 (3), 230–246 [in English].

15. Vernallis, C. (2004). Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context. New York [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2024

Отримано після доопрацювання 01.08.2024

Прийнято до друку 08.08.2024

Цитування:

Швець І. Г. Стратегія цифрової інклюзії в сучасних культурних індустріях крізь призму цифрового розриву. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 97–102.

Швець Ірина Григорівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3761-3332>
irynashvets82@gmail.com

Shvets I. (2024). Digital Inclusion Strategy in Modern Cultural Industries through the Prism of Digital Divide. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 97–102 [in Ukrainian].

СТРАТЕГІЯ ЦИФРОВОЇ ІНКЛЮЗІЇ В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРІЯХ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЦИФРОВОГО РОЗРИВУ

Мета статті – виявити особливості цифрової інклюзії в сучасних культурних індустріях України та окреслити перспективні стратегії подолання цифрового розриву. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний метод, метод аналізу та синтезу, діалогічний метод, типологічний метод, системний метод, метод компаративного аналізу та метод наукового узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику цифрової інклюзії в культурних індустріях; розглянуто теорію цифрової інклюзії в закордонних наукових працях; виявлено особливості цифрової інклюзії в сучасних культурних індустріях України; окреслено перспективні заходи, на яких має базуватися стратегія подолання цифрового розриву. **Висновки.** Стратегія цифрової інклюзії культурних індустрій в Україні має базуватися на комплексі заходів, спрямованих на подолання цифрового розриву, що передбачає в першу чергу: надання високошвидкісного інтернету якомога більшій частині населення; всіляке сприяння процесу підвищення цифрової грамотності потенційних споживачів культурного продукту/послуги; забезпечення якісної технічної підтримки; створення спеціалізованих додатків та онлайн-контенту, відповідно до специфіки видів діяльності, що охоплює кожна культурна індустрія. Серед потенційних перспективних кроків – надання користувачам постійної підтримки, скорочення професійних термінів та пропонування інтерпретаційних ресурсів, а також гарантування, що технології і навчання пропонуються всім користувачам на рівній основі, а не лише тим, хто достатньо впевнений у собі, щоб звернутися за допомогою. Дослідження виявило, що на сучасному етапі в Україні лише бібліотеки не лише пропонують інтернет, але і надають спектр послуг з навчання від базової цифрової грамотності до навичок, необхідних для користування певними сервісами (аудіострімінговий/відеострімінговий сервіс, файлообмінні сервіси, онлайн-платформи), пристроями та додатками, що наразі активно використовуються в системі культурних індустрій (наприклад, додатки доповненої реальності в музейній, виставковій діяльності, виконавській практиці та ін.).

Ключові слова: культурні індустрії, цифрова інклюзія, цифровий розрив, цифровий інструментарій, мобільні культурні практики.

Shvets Iryna, Applicant, Kyiv National University of Culture and Arts

Digital Inclusion Strategy in Modern Cultural Industries through the Prism of Digital Divide

The purpose of the article is to reveal the features of digital inclusion in modern cultural industries of Ukraine and to outline promising strategies for overcoming the digital divide. **Research methodology.** The analytical method, the method of analysis and synthesis, the dialogical method, the typological method, the systematic method, the method of comparative analysis and the method of scientific generalisation are applied. **Scientific novelty.** The problem of digital inclusion in the cultural industry has been studied; the theory of digital inclusion in foreign scientific works is considered; the peculiarities of digital inclusion in modern cultural industries of Ukraine were revealed; promising measures on which the strategy for overcoming the digital divide should be based are outlined. **Conclusions.** The strategy of digital inclusion of cultural industries in Ukraine should be based on a set of measures aimed at overcoming the digital divide, which includes, first of all: providing high-speed Internet to as large a part of the population as possible; all kinds of assistance in the process of improving the digital literacy of potential consumers of a cultural product / service; provision of high-quality technical support; creation of specialised applications and online content, according to the specifics of the activities covered by each cultural industry. Potential forward-looking steps include providing ongoing support to users, reducing professional jargon and offering interpretive resources, and ensuring that technology and training are offered to all users on an equal basis, not just those confident enough to seek help. The study revealed that at the current stage in Ukraine, only libraries not only offer the Internet, but also provide a range of training services from basic digital literacy to the skills needed to use certain services (audio/video streaming service,

file sharing services, online platforms), devices and applications that are currently actively used in the system of cultural industries (for example, applications of augmented reality in museum, exhibition activities, performing arts).

Keywords: cultural industries, digital inclusion, digital divide, digital tools, mobile cultural practices.

Актуальність дослідження. Протягом останнього десятиліття інформаційно-комунікаційні технології стали набувати все більшого значення в українському суспільстві, що у свою чергу актуалізує проблематику цифрової інклюзії. Цифрова інклюзія передбачає діяльність, необхідну для забезпечення справедливого доступу до інформаційно-комунікаційних технологій і їх використання для участі в соціокультурному житті. У контексті специфіки розвитку сучасних культурних індустрій в Україні, цифрова інклюзія включає надання доступу до культурних продуктів та практик за допомогою високошвидкісного Інтернету, пристроїв з підтримкою Інтернет, доступ до навчання цифровій грамотності, якісної технічної підтримки, а також додатків і онлайн-контенту культурно-мистецького змісту, розроблених для забезпечення та заохочення самодостатності, участі та співпраці потенційних користувачів. Одним із нагальних питань сучасної культурології наразі лишається дослідження та висвітлення різноманітних аспектів цифрової інклюзії в галузі культурних індустрій з метою виявлення стратегій подолання цифрового розриву.

Аналіз публікацій. Історіографічний аналіз дозволяє говорити про зростання наукового інтересу до проблематики цифрової інклюзії серед українських вчених протягом останніх років. Розкриттю теоретико-методичних засад організації цифрової інклюзії присвячено монографію Г. Давиденко «Цифрова інклюзія та доступність: соціальна діджиталізація» [2]. Спробу узагальнити сучасні інклюзивні практики у контексті культуротворчого чинника розвитку громадянського суспільства здійснює Р. Мохнюк в публікації «Інклюзія як один із напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості» [8]. Обґрунтуванню концептуального зв'язку освіти як фактору подолання цифрових розривів та забезпечення на цій основі цифрової інклюзії громадян, громад та країни присвячено статтю О. Криклій «Роль освіти у подоланні цифрових розривів та забезпеченні цифрової інклюзії» [6] та ін. Водночас спеціальних досліджень культурологічного характеру, в яких цифрова інклюзія розглядається в контексті розвитку культурних індустрій України проведено не було. Лише окремі аспекти висвітлено в дослідженнях і публікаціях К. Федосенко «Сучасна музична

індустрія України в контексті розвитку соціальних медіа» [11]; К. Шевелюка «Цифровізація у сфері туризму: інноваційні тренди і пріоритетні напрями розвитку» [13], Т. Хвостової «Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури» [12], М. Женченко «Цифрові трансформації видавничої галузі» [5].

Мета дослідження – виявити особливості цифрової інклюзії в сучасних культурних індустріях України та окреслити перспективні стратегії подолання цифрового розриву.

Виклад основного матеріалу. У міру того як багато послуг переміщено в Інтернет, особливо під час пандемії COVID-19 у 2020 р., цифрова інклюзія, включаючи цифрову грамотність і доступ до Інтернету, все більше розглядається як соціальна детермінанта культурних індустрій – простору взаємодії різноманітних унікального культурних і символічних форм, що, систематизуючи соціокультурний досвід, забезпечують динамічний розвиток культурних норм, цінностей та ідей в сучасному суспільстві.

У найширшому трактуванні інклюзія – поняття, що в широкому трактуванні визначають як «процес збільшення ступеня участі всіх громадян у соціумі, який передбачає розробку і застосування таких конкретних рішень, які зможуть дозволити кожній людині рівноправно брати участь в академічному і суспільному житті [4, 33] у більш вузькому розумінні, в межах цифровізації культурних індустрій може розглядатися за Дж. Робінсоном та Д. Айсеомглу [14] як залучення до цифрових культурних практик та продуктів усіх, без відмінностей і обмежень.

Пов'язані з цифровою інклюзією поняття включають цифровий розрив, цифрове відчуження та цифрову нерівність, однак цифрова інклюзія більше зосереджується на стратегіях, політиці та програмах, необхідних для подолання цифрового розриву [19, 109].

На думку закордонних дослідників, у дослідженні цифрової інклюзії важливу роль відіграє концепція культурного капіталу, запропонована П. Бурдьє в 1984 р. як важливий аспект нерівності в суспільстві та на відміну від економічного капіталу. Оригінальне визначення культурного капіталу стосувалося «культурних практик, знань і поведінки людей, набутих через контакт із зразками для наслідування в сім'ї та інших середовищах» [17, 5]. Сучасні визначення ідентифікують культурний капітал як спільні

норми, що скеровують поведінку всередині групи та, завдяки своїй спільній природі, надають значення приналежності до певної групи [18, 33]. Культурні ресурси в цьому контексті позиціюються як пізнання світу та інтерпретація інформації, що засвоюється через соціалізацію. Сюди входять норми щодо того, як «повинні» поводитися певні групи людей і які в них повинні бути прагнення – такий підхід наразі цілком логічно екстраполюється на інформаційно-комунікативні технології та цифровий простір.

Зі збільшенням використання комп'ютерів та Інтернету на початку 2000-х рр. виникло певне занепокоєння щодо цифрової рівності, пов'язане з фізичним доступом до технологій, що призвело до створення концепції цифрового розриву, яка спочатку була розроблена для опису зростаючої різниці в доступі до Інтернету між сільськими та міськими районами Сполучених Штатів Америки. Це поступово розширилося до міркувань цифрового доступу між країнами, що називають глобальним цифровим розривом, відображає багато відмінностей, які спостерігаються всередині країн, але в міжнародному масштабі. Однак із впровадженням цифрових технологій у більшості секторів суспільства та збільшенням різноманітності технологій і програм доступ до інформаційно-комунікаційних технологій та їх використання стали складнішими та важливими для багатьох аспектів повсякденного життя. Це призвело до появи нової термінології та другої хвилі дослідження цифрової нерівності, яка була визначена як: розрив у використанні, другий рівень цифрового розриву, нова цифрова диференціація та цифрова інтеграція [16].

На думку науковців, хоча фізичний доступ до цифрових технологій та Інтернету продовжує залишатися перешкодою для цифрової інклюзії, цифрові здібності та ставлення також є потенційними перешкодами [15, 1323]. Ключовими стратегіями, визначеними для покращення цифрової інклюзії, є соціальна підтримка, безпосередній досвід користувача та спільне навчання/дизайн [15, 1323.]

Доступність, актуальність і вплив є важливими елементами цифрової інклюзії в контексті розвитку культурних індустрій в Україні на початку третього десятиліття XXI ст., коли процеси цифровізації остаточно перетворюють культурний сектор, сприяючи створенню умов для багатогранної, адаптивної соціокультурної комунікації.

Станом на початок 2020-х рр. цифрові технології стали ключовим засобом взаємодії з усіма рівнями культурних індустрій – сферою

«виробництва текстів культури (об'єктів, артефактів, подій, творів масової культури), основним змістом і метою яких є створення і тиражування соціокультурних смислів і значень» [7, 437] в світовому масштабі, вимагаючи посилення цифрової компетентності для успішної взаємодії з культурною продукцією та послугами. Водночас варто зазначити, що в Україні ситуація є цифровізацією культурних індустрій перебуває на початковому етапі, в порівнянні з країнами Європейського союзу, що зумовлено рядом проблем у наданні населенню доступу до високошвидкісного інтернету.

Використання цифрових інструментів і програм невинно зростає, і вони можуть задовольнити низку потреб у культурній інформації. Досить умовно можна типологізувати цифровий інструментарій, що використовується культурними індустріями в Україні відповідно до специфіки видів діяльності, що охоплює кожна з них наступним чином:

- аудіовізуальна творчість (кіноіндустрія, телеіндустрія, радіоіндустрія, музична індустрія, нові медіа): соціальні мережі (MySpace, Facebook, Instagram, TikTok та ін.), вебпредставництва, аудіострімінговий/відеострімінговий сервіс (Spotify, Deezer, SoundCloud, Apple Music, The Scene, YouTube), онлайн-радіо (Radio Pandora), онлайн-магазини музики (iTunes, Emusic, Play.google.com), онлайн-кінотеатр (Kinogo), онлайн-платформи розповсюдження аудіо (Bandcamp), файлообмінні сервіси (Routenote, TuneCore та ін.); онлайн-бази даних (AllMusic, Discogs та ін.) [11, 4];

- туристична індустрія: новітні, передові технології (VR-, AR-, MR-технології, Інтернет речей, штучний інтелект, блокчейн та ін.) [13];

- спортивна індустрія: соціальні мережі, вебпортали, вебпредставництва та ін.;

- перформативні індустрії (театральна, танцювальна та ін.): офіційні інтернет-сайти, акаунти у соціальних мережах, відеострімінговий сервіс, блогові обговорення, віддалені форми роботи з глядачем, 3d-екскурсії або віртуальні тури театром [12, 41];

- індустрія культурної спадщини (бібліотеки, музеї та ін.): додатки доповненої реальності (AR) для мобільних пристроїв, офіційні сайти, віртуальні екскурсії;

- видавнича індустрія: електронне видання, електронна книга, інтерактивні видання, мультимедійні видання, цифрові видавництва, цифрові кіоски періодичної преси, краудпаблішинг, оверлейні журнали, буктьюб, та ін. [5, 27];

- індустрія візуальних мистецтв

(архітектура, художні галереї, дизайн і ремесла): віртуальні музеї, віртуальні 3D-моделі, віртуальні майданчики та ін.

Оскільки такі інструменти, як портали, стрімінгові сервіси, онлайн-платформи, онлайн-бази даних, онлайн-магазини та ін. для потенційних споживачів культурних продуктів та послуг, набувають все більшого поширення, вони можуть посприяти посиленню залученості користувачів у галузь культурних індустрій, кращій підтримці інтересу поза відвідуванням закладів культури і мистецтва і як наслідок посилити загальнокультурний розвиток.

Однак більша залежність від цифрових інструментів потенційно може збільшити розбіжності між тими, хто має навички та доступ до цифрових інструментів, і тими, хто їх не має.

В контексті практик, що працюють на перетині цифрової інклюзії та культурних індустрій, важливим є висвітлення деяких менш помітних аспектів цифрового розриву та запропонувати пропозиції щодо сприяння цифровій інклюзії і забезпечення справедливого та ефективного впровадження мобільних технологій культурних індустрій.

По-перше, системи культурних індустрій повинні прийняти стратегію мобільних культурних практик, що базується на цифровій інклюзії, яка (1) визнає рівень доступу їхньої спільноти до пристроїв та підключення до Інтернету та (2) підтримує потенційних реципієнтів у початковому та постійному використанні технологій. Цифрова інклюзія стосується діяльності, необхідної для забезпечення справедливого доступу до інформаційно-комунікаційних технологій і їх використання, включаючи:

- доступні високошвидкісні інтернет-послуги;
- пристрої з підтримкою Інтернет;
- доступ до навчання цифровій грамотності;
- якісну технічну підтримку;
- додатки та онлайн-контент, призначені для забезпечення і заохочення самодостатності, участі та співпраці.

Вони формують основу для використання мобільних додатки та онлайн-контент, призначені для забезпечення та заохочення самодостатності, участі та співпраці технологій у сфері культурних індустрій.

Так, наприклад, станом на 2020 р. доступу до високошвидкісного інтернету не мали понад 5 мільйонів українців [9], а станом на кінець 2023 р. фіксований доступ до мережі Інтернет мали приблизно 62 домогосподарства зі 100 [10]. Однією з вагомих причин заниженого показника наявності доступу до

інтернет-мереж в Україні є відкрита військова агресія з боку Росії, оскільки внаслідок російсько-української війни частина українських територій перебуває під тимчасовою окупацією, вздовж понад трьох тисяч кілометрів лінії фронту проводяться бойові дії, значна частина населення складає категорію вимушених переселенців.

Таким чином, станом на 2024 р. значна частина українців досі не мають високошвидкісного підключення до інтернету, за допомогою якого можна використовувати мобільні технології культурних індустрій повною мірою.

Відкриті точки доступу Wi-Fi є одним із варіантів розширення доступу до високошвидкісного інтернет-зв'язку, але вони можуть бути доступні лише в громадських місцях, де користувача може бути не завжди комфортно отримати доступ до культурних практик/продуктів. Швидкісний мобільний інтернет, доступний наразі для 90% населення також не може задовольнити всі потреби потенційного споживача, великою мірою через підвищений рівень складності мобільних версій сайтів культурно-мистецьких закладів і низький рівень цифрової грамотності (за даними Міністерства цифрової трансформації України, станом на 2021 р. майже 50% українців від 18 до 70 років мали цифрові навички нижче базового рівня) [3]. Розуміння нюансів доступу в громадах, які вони обслуговують, може допомогти системам культурних індустрій впроваджувати більш інклюзивні стратегії.

Інклюзивні цифрові стратегії впровадження системи культурних індустрій також мають підтримувати користувачів у використанні ними технологій на всіх рівнях і повинні включати навчання цифровим навичкам, особливо для тих, хто нещодавно впровадив технології, або тих, хто може мати пристрої з обмеженими можливостями. Користувачам також може знадобитися допомога з налаштуванням облікових записів електронної пошти та реєстрації на порталі. У цьому контексті актуалізується поняття цифрової грамотності, що в сучасному науковому вимірі визначається як «система когнітивних, соціальних і технічних навичок, які гарантують якісне існування людини в інформаційному середовищі» [1, 6]. До комплексу її складників відносять: «комп'ютерну грамотність (ефективне використання електронних пристроїв та програмного забезпечення); інформаційну грамотність (навички самостійного пошуку, аналізу, критичного осмислення інформаційних даних; компетентне користування соціальними медіа

(використання мережевих технологій з розумінням основ мережевої безпеки і стандартів нетикет» [1, 6]. Варто зазначити, що з усіх видів діяльності, що охоплюють культурні індустрії, на рівень цифрової грамотності зазвичай цілеспрямовано впливають лише бібліотеки, зокрема мережі бібліотек-хабів, у просторі яких кожному громадянину надається безкоштовний доступ до мережі Інтернет, проводяться практичні заняття і семінари з цифрової грамотності, надається можливість перегляду в бібліотеці освітніх серіалів, присвячених темам: базових цифрових навичок, інтернет-безпеці, медіаграмотності, отриманню доступу до публічної інформації та ін.

Отже, перспективними кроками в контексті стратегії цифрової інклюзії в культурних індустріях України є впровадження систематичного оцінювання доступу і цифрової грамотності окремих споживачів культурних продуктів/послуг. Коли лакуни в цифрових навичках і підключенні оцінюються систематично і глобально, система культурних індустрій може документувати загальні показники на рівні населення, вивчати відмінності та відслідковувати зміни протягом певного періоду. Не менш позитивні наслідки прогнозуються внаслідок співпраці системи культурних індустрій з громадськими організаціями, що мають досвід у навчанні навичкам цифрової грамотності.

Висновки. Стратегія цифрової інклюзії культурних індустрій в Україні має базуватися на комплексі заходів, спрямованих на подолання цифрового розриву, що передбачає в першу чергу: надання високошвидкісного інтернету якомога більшій частині населення; всіляке сприяння процесу підвищення цифрової грамотності потенційних споживачів культурного продукту/послуги; забезпечення якісної технічної підтримки; створення спеціалізованих додатків та онлайн-контенту, відповідно до специфіки видів діяльності, що охоплює кожна культурна індустрія. Серед потенційних перспективних кроків – надання користувачам постійної підтримки, скорочення професійних термінів та пропонування інтерпретаційних ресурсів, а також гарантування, що технології і навчання пропонуються всім користувачам на рівній основі, а не лише тим, хто достатньо впевнений у собі, щоб звернутися за допомогою.

Дослідження виявило, що на сучасному етапі в Україні лише бібліотеки не лише пропонують інтернет, але і надають спектр послуг з навчання від базової цифрової грамотності до навичок, необхідних для

користування певними сервісами (аудіострімінговий/відеострімінговий сервіс, файлообмінні сервіси, онлайн-платформи), пристроями та додатками, що наразі активно використовуються в системі культурних індустрій (наприклад, додатки доповненої реальності в музейній, виставковій діяльності, виконавській практиці та ін.).

Література

1. Гаврілова Л. Г., Топольник Я. В. Цифрова культура, цифрова грамотність, цифрова компетентність як сучасні освітні феномени. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2017. Т. 61. № 5. С. 1-14.
2. Давиденко Г. Цифрова інклюзія та доступність: соціальна діджиталізація. Вінниця: ТВОРИ, 2023. 240 с.
3. Даниленко Ю., Миронович В. Скільки українців не мають доступу до інтернету і коли ми подолаємо цифровий розрив. *Speka*. 2023. URL : <https://speka.media/skilki-ukrayinciv-dosi-ne-mayut-dostupu-do-internetu-i-shho-robiti-z-cifrovim-rozrivom-plg4x9> (дата звернення : 13.07.2024).
4. Дідух С. М. Інклюзивний розвиток агропродовольчих вертикально-інтегрованих компаній України. Одеса : Астропринт, 2020. 335 с.
5. Женченко М. І. Цифрові трансформації видавничої галузі : монографія / за наук. ред. В. Різуна. Вид. 2-ге, виправл. Київ : Жнець, 2018. 436 с.
6. Криклій О. А. Роль освіти у подоланні цифрових розривів та забезпеченні цифрової інклюзії. *Науковий погляд: економіка та управління*. 2021. №5 (75). С. 33-40.
7. Моргун А. В., Прокопович Л. С. До проблеми розвитку культурних індустрій у сфері освіти. Сучасні тенденції розвитку науки й освіти в умовах поглиблення євроінтеграційних процесів : збірник тез доповідей за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції, 14-15 травня 2020 р., Мукачєво / Ред.кол. : Т.Д.Щербан (гол.ред.) та ін. Мукачєво : Вид-во МДУ, 2020. С. 437–438.
8. Мохнюк Р. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 182-193.
9. Результати першого в Україні дослідження наявності доступу населення до високошвидкісного інтернету. *Укрінформ*. 2020. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/3072241-rezultati-persogo-v-ukraini-doslidzenna-naavnosti-dostupu-naselenna-do-visokosvidkisknogo-internetu.html> (дата звернення : 15.07.2024).
10. У 2023 році фіксований інтернет мають 62 домогосподарства зі ста. Скільки Скільки? 2024. URL : <https://skilky-skilky.info/u-2023-rotsi-fiksovanyy-internet-maiut-62-domohospodarstva-zi-sta/> (дата звернення : 15.07.2024).
11. Федосенко К. М. Сучасна музична індустрія України в контексті розвитку соціальних медіа : дис. на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань

03 «Гуманітарні науки»). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 171 с.

12. Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 39–43.

13. Шевелюк М. М. Цифровізація у сфері туризму: інноваційні тренди і пріоритетні напрями розвитку. *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. С. 226–235.

14. Acemoglu D., Robinson J. Why nations fail: the origins of power, prosperity, and poverty. Daron Acemoglu. New York Crown Publishing Group. 2012. 544 p.

15. Borg K., Boulet M., Smith L., Bragge P. Digital Inclusion & Health Communication: A Rapid Review of Literature. *Health Communication*. 2019. Issue 34 (11). pp. 1320–1328.

16. Nemer D. From Digital Divide to Digital Inclusion and Beyond. *The Journal of Community Informatics*. 2015. Issue 11 (1). URL : <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/JoCI/article/view/2857/3660> (дата звернення : 15.07.2024).

17. Porte A. Social Capital: Its Origins and Applications in Modern Sociology. *Annual Review of Sociology*. 1998. Issue 24(1). pp. 1–24.

18. Selwyn N. New technologies, young people and social inclusion. In: *Grenzenlose Cyberwelt?*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2017. pp. 31–44.

19. Wilson Ch. K., Thomas J., Barraket J. Measuring Digital Inequality in Australia: the Australian Digital Inclusion Index. *Journal of Telecommunications and the Digital Economy*. 2019. Issue 7 (2). С. 102–120.

References

1. Havrilova, L. G., & Topolnyk, Y. V. (2017). Digital Culture, Digital Literacy, Digital Competence as Modern Educational Phenomena. *Information Technologies and Teaching Aids*, 61 (5), 1–14 [in Ukrainian].

2. Davydenko, H. (2023). Digital Inclusion and Accessibility: Social Digitalisation. Vinnytsia [in Ukrainian].

3. Danylenko, Yu., & Myronovych, V. (2023). How many Ukrainians do not Have Access to the Internet and when will we Overcome the Digital Divide. *Speka*. URL: <https://speka.media/skilki-ukrayinciv-dosi-ne-mayut-dostupu-do-internetu-i-shho-robiti-z-cifrovim-rozrivom-plg4x9> [in Ukrainian].

4. Didukh, S. M. (2020). Inclusive Development of Agro-Food Vertically Integrated Companies of Ukraine. Odesa [in Ukrainian].

5. Zhenchenko, M. I. (2018). Digital Transformations of the Publishing Industry: a monograph. Kyiv [in Ukrainian].

6. Kryklii, O. A. (2021). The Role of Education in Overcoming Digital Gaps and Ensuring Digital Inclusion. *Scientific View: Economics and Management*, 5 (75), 33–40 [in Ukrainian].

7. Morgun, A. V., & Prokopovych, L. S. (2020). To the Problem of the Development of Cultural

Industries in the field of Education. *Modern Trends in the Development of Science and Education in the Conditions of the Deepening of European Integration Processes: a collection of theses of reports based on the materials of the International Scientific and Practical Conference*, 14–15 May 2020, Mukachevo, 437–438 [in Ukrainian].

8. Mohniuk, R. (2022). Inclusion as one of the Directions of the Strategy of Civil Society Development: Factor of Cultural Creativity. *Issues of Cultural Studies*, 39, 182–193 [in Ukrainian].

9. Results of the first Ukrainian Study of Population Access to High-Speed Internet. (2020). *Ukrinform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/3072241-rezultati-persogo-v-ukraini-doslidzenna-naavnosti-dostupu-naseleenna-do-visokosvidkysnogo-internetu.html> [in Ukrainian].

10. In 2023, 62 Households out of 100 will have Fixed Internet. How much How much? (2024). URL: <https://skilky-skilky.info/u-2023-rotsi-fiksovanyy-internet-maiut-62-domohospodarstva-zi-sta/> [in Ukrainian].

11. Fedosenko, K. M. (2024). Modern Music Industry of Ukraine in the context of Social Media Development. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

12. Khvostova, T. V. (2023). Contemporary Ukrainian Theatre in the Dimension of Internet Culture. *Culture and Modernity*, 2, 39–43 [in Ukrainian].

13. Sheveliuk, M. M. (2021). Digitisation in the field of Tourism: Innovative Trends and Priority Directions of Development. *Issues of Cultural Studies*, 38, 226–235 [in Ukrainian].

14. Acemoglu, D., & Robinson, J. (2012). Why Nations Fail: The Origins of Power, Prosperity, and Poverty. New York [in English].

15. Borg, K., Boulet, M., Smith, L., & Bragge, P. (2019). Digital Inclusion & Health Communication: A Rapid Review of Literature. *Health Communication*, 34 (11), 1320–1328 [in English].

16. Nemer, D. (2015). From Digital Divide to Digital Inclusion and Beyond. *The Journal of Community Informatics*, 11 (1). URL: <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/JoCI/article/view/2857/3660> [in English].

17. Porte, A. (1998). Social Capital: Its Origins and Applications in Modern Sociology. *Annual Review of Sociology*, 24 (1), 1–24 [in English].

18. Selwyn, N. (2017). New Technologies, Young People and Social Inclusion. In: *Grenzenlose Cyberwelt VS Verlag für Sozialwissenschaften*, 31–44 [in English].

19. Wilson, Ch. K., Thomas, J., & Barraket, J. (2019). Measuring Digital Inequality in Australia: The Australian Digital Inclusion Index. *Journal of Telecommunications and the Digital Economy*, 7 (2), 102–120 [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.07.2024
Отримано після доопрацювання 16.08.2024
Прийнято до друку 23.08.2024

Цитування:

Чайка М. А. Художньо-стильові пошуки кіновирозності та гібридна документалістика: до питання генеалогії мок'юментарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 103–109.

Чайка Мирослава Анатоліївна,
асистент кафедри тележурналістики,
Київського національного університету
культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0001-6192-2226>
mirachaika@ukr.net

Chaika M. (2024). Artistic-Stylistic Search for Cinematic Expression and Hybrid Documentary: To the Question of Genealogy of Mockumentary. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 103–109 [in Ukrainian].

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ПОШУКИ КІНОВИРАЗНОСТІ ТА ГІБРИДНА ДОКУМЕНТАЛІСТИКА: ДО ПИТАННЯ ГЕНЕАЛОГІЇ МОК'ЮМЕНТАРІ

Мета статті – аналіз художньо-стильових пошуків кіновирозності у зв'язку зі становленням гібридної документалістики як аудіовізуального середовища та контексту розвитку мок'юментарі. **Методологія дослідження** ґрунтується на культурологічному підході, що дозволив розширити контекст розгляду проблеми генеалогії мок'юментарі, та спеціально-наукових методах мистецтвознавства. Зважаючи на синтетичну природу досліджуваного явища, робота носить комплексний та міждисциплінарний характер. Без залучення знань із філософії, естетики, теорії кіно та телебачення складно досягнути такі багатогранні та складні феномени, як гібридна документалістика та мок'юментарі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше на рівні одноосібної наукової розвідки акцентовану увагу на ролі художньо-стильових пошуків кіновирозності та гібридній документалістиці у формуванні контексту становлення мок'юментарі як жанроформи та феномену аудіовізуальної культури другої половини ХХ століття. **Висновки.** Доведено, що не потрібно виключати практику втілення життєвого матеріалу у художньо-документальному творі, прямо пов'язану зі стильовими пошуками кіновирозності, як важливої детермінанти генеалогії мок'юментарі. Стверджується, що поява телебачення переконала, що рухливість меж хронікального та постановочного аспектів не вичерпується екранним синтезом та експериментами з формою, але стосується семантичної гібридизації, під дією яких всередині телевізійної документалістики утворилися різні жанроформи, як-от, мок'юментарі, документальна драма чи «докумילו». Жанрові мутації та конвергентні процеси, які охопили і гібридну документалістику, зрештою спричинили розширення сфери документального у напрямку появи змішаних форм як гібридів сфери ігрового, фіктивного та реального, тобто трансформація художньо-естетичної системи документалістики призвела до появи мок'юментарі як ігрового кіно з вигаданим змістом у документальній формі в аудіовізуальній культурі другої половини ХХ століття.

Ключові слова: мок'юментарі, гібридна документалістика, аудіовізуальна культура, жанроформа, кіновирозність, художньо-документальний твір.

Chaika Myroslava, Assistant at the Department of Television Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Artistic-Stylistic Search for Cinematic Expression and Hybrid Documentary: To the Question of Genealogy of Mockumentary

The purpose of article is to analyse the artistic-stylistic search for cinema expression in connection with the emergence of hybrid documentary as an audio-visual environment and a context for the development of mockumentary. **Research methodology** is based on the culturological approach that allowed us to expand the context of consideration of the problem genealogy of mockumentary and special-scientific methods of art history. Considering the synthetic nature of the researched phenomenon, the work is comprehensive and interdisciplinary. Without involving knowledge in philosophy, aesthetics, the theory of cinema and television is difficult to understand such multifaceted and complex phenomena, such as hybrid documentary and mockumentary. **Scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time, at the level of a single research, attention is focused on the role of artistic-stylistic searches for cinematic expressiveness and hybrid documentary in shaping the context of the formation of mockumentary as a genreform and phenomenon of audio-visual culture in the second half of the XX century. **Conclusions.** It is proved that they should

not exclude the practice of embodying life material in a work of fiction and documentary, which is directly related to the stylistic search for cinematic expressiveness as an important determinant of the genealogy of mockumentary. It is affirmed that the advent of television convinced us that the mobility of the boundaries between the chronicle and the staged aspect is not limited to on-screen synthesis and experiments with form, but also refers to semantic hybridisation, which has led to the formation of various genreforms within television documentaries, such as mockumentaries, documentary drama, or "docudrama". Genre mutations and convergent processes, which also encompassed hybrid documentaries, eventually led to the expansion of the documentary sphere towards the emergence of mixed forms as hybrids of the fiction, fictional and real spheres, i.e. the transformation of the artistic-aesthetic system of documentary led to the emergence of mockumentary as a fiction film with fictional content in documentary form in the audio-visual culture of the second half of the XX century.

Keywords: mockumentary, hybrid documentary, audio-visual culture, genreform, cinematic expression, fiction-documentary work.

Актуальність теми дослідження. Чимало жанроформ у аудіовізуальній культурі чи «пограничних» форм у документальному кінопроцесі формуються та виникають в результаті гібридизації, особливо, якщо врахувати природу самого кінематографу як техно-художнього гібриду. На сьогодні здійснюються спроби зафіксувати особливості режисури зазначених форм в різні моменти розвитку аудіовізуальних мистецтв, позначити основні тенденції в еволюції мови екрану та з'ясувати художньо-естетичні закономірності такого видового «мікшування». Полівидові структури, що виникають внаслідок цього, відзначаються жанровою стійкістю, а їхній розвиток пояснюється не лише художньо-естетичною логікою, а й похідною від зазначеної схильності до гібридизації тенденцією змішування документального та ігрового, за якою знаходиться, як постійний технологічний та технічний розвиток кінематографу, так і прагнення митців (творців) поживати виражальний засоби екрану. Через що, відслідковуючи динаміку аудіовізуального ландшафту та його екосистем, непотрібно недооцінювати технологічний поступ, який на рубежі тисячоліть ініціював черговий етап аудіовізуальної творчості, що його Г. Роудз окреслив як «активне злиття документального та художнього» [15, р. 156].

З часом видова конвергенція поширилася і на практику документального кіно, тим більше, якщо взяти до уваги початок ХХІ століття, коли недосконалість знімальної апаратури, як, власне, і нечисленність самих хронікерів змушували їх використовувати такий допоміжний метод як постановочний початок, а вже у 20-30х рр. минулого століття з'являються документальні картини, де постановочна частина виступає як формотворча та істотно впливає на ідейно-смыслову частину. У цьому ключі інтеграція ігрових прийомів (реконструкції та відновлення факту) надавала додаткові

можливості під час створення художньо виразного і життєво конкретного авторського задуму, не порушуючи формату документалістики як соціального дзеркала. Поява телебачення лише переконала, що рухливість меж хронікального та постановочного аспектів не вичерпується екранним синтезом та експериментами з формою, але стосується семантичної гібридизації, під дією яких всередині телевізійної документалістики утворилися різні жанроформи, як-от, мок'юментарі, документальна драма чи «докумילו».

Аналіз досліджень і публікацій. Так, теоретичне осмислення передумов, жанрової специфіки та розвитку художньо-документальної виразності знаходимо у працях сучасних західних дослідників Т. Гоффера, Дж. Корнера, С. Н. Ліпкіна, Р. Нельсона, Д. Педжета, Г. Роудза, Дж. Спрінгера, Д. Стайгера, Дж. Фон'єра та ін. Про майбутнє документального кіно в контексті постковідних реалій, проблем критики авторства, репрезентації, безпеки, інклюзії тощо пише С. Чайлдресс [10]. Дж. Елліс, опираючись на жанровий підхід, прагне провести відмінність між документалістикою та художніми фільмами, наголошуючи на тому, що оцінки правдивості чи неправдивості документальних фільмів найкраще розуміти як жанрові конвенції, які змінюються історично, і загалом поділяються аудиторією, кінематографістами та установами [11]. Цікавою є розвідка К. Р. Кармони «Етична напруга між художнім вираженням та історичною репрезентацією у документальному кіно: медіація кінорежисера з реальністю» [9]. Серед українських авторів також варто виокремити тих, хто досліджував проблематику, стилістичних пошуків і удосконалення художньо-виражальних засобів, розвитку постановочних методів кінематографічних й телевізійних творів документалістики (В. Коробко, К. Чорна, М. Чайка, О. Єфіменко та ін.).

Мета статті – аналіз художньо-стильових пошуків кіновиразності у зв'язку зі становленням гібридної документалістики як аудіовізуального середовища та контексту розвитку мов'яментарі – одного з системоутворюючих й важливих художньо-документальних напрямків у кінокультурі.

Виклад основного матеріалу. Зарубіжні та українські кінотеоретики зазначають, що презентаційні моделі документалістики кінематографічної та телевізійної епох зазнали істотної трансформації у цифрову та постцифрову еру. І йдеться не лише про додаткові способи відображення дійсності за допомогою цифрових екранних каналів, а й про якісно інший тип авторського і глядацького мислення. Довгий час прикметною особливістю екранного документалізму було «пряме відображення дійсності», втім, цифрові технології поступово почали змінювати «правила гри» у документалістиці, збагативши її мову та знімально-монтажний арсенал (квадрокоптери, технологія захоплення руху motion-capture, електронні відео- та анімаційні бібліотеки, можливість редагування кадру тощо), додавши нетрадиційний просторово-часовий континуум. Все це актуалізувало питання існування та функціонування «екранного документу» у нових цифрових реаліях. Тим більше, що динаміка розвитку, детермінована цифровізацією, все ж розширила естетичні рамки хронікального кіно, інтегрувавши до його простору постановочні принципи організації оповідання. Власне, так і виник пограничний напрямок – художньо-документальний, або гібридний документалізм. Він не відмовляється від такого магістрального принципу документалістики, як життєва конкретність, додаючи до неї авторське начало [13-14].

Синтез кінохроніки та відновленої події, інсценування та екранного документу вивільнив творчу енергію, а цифрові інновації на межі тисячоліть перетворилися на рушійну силу для концептуальних трансформацій сучасної художньо-документальної творчості, куди можна віднести, по-перше, екранне відображення, а, по-друге, естетичний підхід до неї [5]. При цьому, не потрібно забувати, що проблема взаємовідносин постановочного методу відновлення подій та документального екрану завжди була дискусійною, оскільки стосувалася такої сутнісної якості документалістики як достовірність життєвої реальності.

Тему збагачення та запозичення найкраще можна зрозуміти та розкрити в історичному контексті, враховуючи динамічний характер кінематографу: ще на ранніх етапах зародження кіновидовища видові дифузії виявлялися у стилізації під інформаційну хроніку, а «люм'єрівський» та «мельєсівський» табори у своїй творчості найчастіше запозичили методи інших кінематографічних видів. Щоб задовільнити інтерес публіки до подійної хроніки кінематографісти вдавалися до її реконструкції, що особливо помітно на прикладі театру бойових дій, коли у павільйоні знімалися переодягнені у військову форму статисти (спостерігаємо це у «Небезпечній подорожі на Монблан» і «Між Дувром і Кале» Ж. Мельєса, або у «Бомбардуванні Мафскінга», «Нападі на бронепоезд», «Госпіталі на полі битви» У. Пола). Окремо варто відзначити картину У. Пола «Викрадення худоби в графстві Голвей» (1908), в якій він відтворював справжні ситуації без акторів-статистів, залучаючи для зйомок селян-викрадачів худоби. Такий методологічний принцип відтворення подій із залученням реальних персонажів, виявився значно органічнішим під час внутрішньокадрової документальної дії, що згодом гідно було представлено т. зв. «брайтонській школі» [12].

Звісно, згадані спроби інсценування хроніки окреслили лінію, якою згодом формуватимуться найбільш дієві виражальні засоби художньо-документальних структур, проте вони аж ніяк не визначали майбутню стилістику пограничних жанрів. Тоді ж було закладено базу постановочного стилю в документалістиці – звернення до фактичного матеріалу, максимальне зближення з реальним життям, наслідування хронікальним методом відображення дійсності, а також зв'язок з актуальними подіями сучасності. І в цьому ключі варто згадати досвід роботи видатного кінематографіста Р. Флаєрти, який послуговувався унікальним творчим методом «вживання» автора в умови існування своїх героїв, або тривалого (іноді кількарічного) спостереження за реальністю. «Метод тривалого спостереження, застосований Флаєрти, разом із драматургією, яку, слідом за Полом Рота, стали називати “ледве наміченим сюжетом” створили особливу атмосферу занурення в побут людини, чіє життя завжди висить на волосині. Грань між ігровим і неігровим початком у Флаєрти завжди розмита, тому що він працює з натурщиками, які “грають” самих себе, а кращі кадри Флаєрти –

там, де люди, знімаючись під гнітом обставин, забувають про камеру» [3, 98]. Результатом застосування такого методу стала документальна картина «Нанук з Півночі» (1919-1922), в якій він ставив перед собою ціль не стільки зафіксувати малюнок примітивного ескімоського побуту та фольклору (хоча камера зафіксувала їх численні подробиці – їжу, полювання, риболовлю, домоводство, костюми, танці тощо), скільки «зануритися» в суть життя іншого виду буття. Саме тому він пише сценарій, заснований на власних багаторічних спостереженнях за жителів півночі, в якому відтворює повсякденні будні ескімосу Нанука та його родини. Спроба представити своїх героїв як «добровільних акторів» була для того часу інноваційним підходом до документальних зйомок, що дало змогу передбачити метод відтворення факту на неігровому екрані [7]. Натуралістичність образотворчого ряду компенсувала нечисленні «акторські» промахи, що дало змогу більш насичено осмислити та представити людське буття, ніж це доступно хронікальному кадру, вхопити «живі риси» та використати своїх непрофесійних акторів у «документальній постановці» (Ж. Садуль). Те, що Р. Флаєрти був схильний до спотворення, щоб уловити істинно правдивий дух побаченого, зумовило низку оцінок його методу, як-от, «інсценована документальність» (А. Монтегю) або «документальна постановка» (Л. Рогозін). Проте, якщо взяти до уваги те, що для американського режисера драматичний конфлікт – концентрат сповнених сенсом фрагментів натури, детермінованих самою реальністю, а не авторською вигадкою, то можна зрозуміти особливості його документальної стилістики, де художньо-драматичне тісно пов'язане з фактичним.

Протилежністю Р. Флаєрти був апологет «кіноправди» Д. Вертов, який взаємопроникнення прийомів він розцінював як загрозу видової унікальності документалістики, закликаючи боротися проти «ігрового фільму в хронікальних штанах» [16]. Проте сам же неодноразово порушував своє кредо фіксувати «життя знезацька», коли використовував факт як «цеглу» для побудови іншого типу – чистий хронікалізм зникає. Але попри його позицію та боротьбу за паралельне, автономне існування ігрової та хронікально-документальної кінематографії формально-конструктивна сторона кіномистецтва все ж тяжіла до естетичного міжвидового контакту, що простежується, приміром, у художній практиці такого відомого режисера, як

С. Ейзенштейн. Задіяння матеріалу реальності допомогло реалізувати тісніший зв'язок художньої екранної творчості з сучасним життям, паралельно досягаючи ефекту кінорепортажу.

Кінодокумент використовувався в ігровому фільмі як засіб конкретизації місця дії, характеристики середовища або, в окремих випадках, з метою надання більшої переконливості сюжету та акторським образам. У картинах «Стачка» та «Жовтень» С. Ейзенштейн здійснив прорив у галузі стилізації ігрової дії під кінодокумент [8].

У 50-ті рр. минулого століття правдиве інсценування сформувалось як естетична система, що ґрунтується на осмисленому зв'язку кінодокументу та гри, і, відповідно, довело своє право на існування особливо у 60-х рр. як напрямок художньо-документального кіно. Постановочний спосіб зйомки розширював темпоральний інструментарій документалістів, давав змогу яскравіше показати людину і відобразити сутність подій та явищ. В цей період новий імпульс до розвитку документалістики спостерігається на прикладі радянської кіношколи, де сильно відчувається вплив естетики документалізму та значно розширилося неігрове виробництво, тоді як кінодокумент створює емоційність монтажного образу, «підсилює» драматичну ситуацію в ході сюжетного розвитку, а також постає моральним трибом внутрішнього переживання героя. Кінематографічний процес позначається ослабленням, а місцями навіть знищенням, режисерської ініціативи та організованості, відкритою й посиленою жагою до достовірності кінематографічних зображень [1]. На додачу до цього ініційована завданнями образно-аналітичного розуміння буття мета досягнення нової видовищності та достовірності, з огляду на яку відбувається збагачення існуючих та пошук додаткових творчих прийомів й жанрово-стильових структур. У цьому контексті прагнення виразити актуальні соціальні проблеми в оригінальному творі та бути ближчим до героя, по-перше, змушують авторів шукати нові форми пограничної виразності, а, по-друге, ініціюють черговий новий етап у взаєминах ігрової та хронікальної методів зйомки.

Американська документальна традиція демонструє іншу модель взаємодії ігрової та документальної систем, як-от, у творі Дж. Стріка «Гнівне око» (1959) хронікальний ряд відображає суб'єктивний погляд персонажа

навколишній світ. Хронікальні та ігрові сцени, що органічно перетікають одна в одну, утворюють художній простір фільму, в якому сюжетна лінія героїні, представлена ігровою дією. Лінія внутрішнього конфлікту героїні, її сум'яття, розлад із собою і соціумом, з усім, що оточує, представлена за допомогою хроніки (зйомки прихованою камерою на вулицях та в різних закладах Лос-Анджелеса), де увага сконцентрована на її почуттях та обуренні. Тут не можна не помітити силу впливу кінодокументу: його безумовна достовірність поширюється і на постановочну лінію фільму, наголошуючи на обґрунтованості стану та вчинків Джудіт. Навряд чи б глядач повністю перейнявся співчуттям до героїні, якби режисер використав лише ігрову фактуру з її лірично-драматичними відступами.

Не менш цікаві експерименти з поєднання ігрового та хронікального можна спостерігати у практиці «ню-йоркської школи» (або «Нове американське кіно», що виникло як альтернатива комерційному продукту Голлівуду (Ш. Кларк, Й. Мекас, Р. Франк та ін.)). Якомога правдивіше та виразніше відтворення на екрані реалістичного образу світу за допомогою належних кіноформ – ось що цікавило представників цієї школи. Це передбачає використання акторів-непрофесіоналів й ретельне вивчення та відбір життєвого матеріалу. Приміром, картина «Гарні часи, чудові часи» (1966) Л. Рогозіна – історія на матеріалі реальності і людей з цього життєвого простору, які позиціоновані в умовах організованого художнього кінооповідання. Її персонажі, дійові особи відповідно до режисерської вказівки скеровують бесіди у потрібне русло, є двигунами сюжету, натомість сюжетна основа цього фільму обумовлює логіку розвитку розмовних сцен та рух знятого матеріалу щодо хронікальних епізодів. Особливо приголомшливе враження справляє різке зіставлення молодих, безтурботних осіб з хронікальними особами людей, які зазнали атомного бомбардування в Хіросімі та Нагасакі, після якого паралельно йдуть ігровий та документальний потоки, що пов'язані монтажним контекстом. Художня цінність картини у їхньому контрапунктичному відношенні один до одного та естетичній автономності.

Звісно, контекст генеалогії та розвитку мов'юментарі буде неповним, якщо не згадати про появу телевізійних художньо-документальних творів як окремої групи, які,

через компілятивну специфіку, виявилось ідеальним середовищем для синтетичних видовищ, що акумулювали різні методи впливу на аудиторію [2]. Якщо проаналізувати, то виявиться, що переважна більшість аудіовізуального контенту на телебаченні (документальні розслідування, реаліті-шоу, ток-шоу, ігри тощо) є видовими гібридами. Так, починаючи 1960-х рр., на телебаченні виникає жанрово-стилістична система документального телефільму, складовою якого є художньо-документальні твори. Першою умовою оригінальності нового мистецтва є подача матеріалу у живому, прямому телевізійному викладі, і цей ефект базується на зовнішній, чисто формальній ознаці. Надалі він культивувався і в цифрову епоху досяг максимуму завдяки особливій, специфічній манері зйомки і монтажу, потенціалу комп'ютерного відеоредагування. Документалісти все частіше залучали героїв-«каталізаторів», вдавалися до провокацій, а форму сюжетно-композиційної розробки режисерського задуму пов'язували з прямим й цілеспрямованим залученням до структури твору «відновлених подій і фактів». Це породжувало драматургію змішаної, постановочно-документальної дії, що відходить від прямого телемовлення у напрямку художнього сценічного мистецтва. Саме ж питання співвідношення правди життя та правди художнього образу у документальному телефільмі вирішується за рахунок образотворчої стилізації «під документ» та подієвої конкретики емпіричної реальності [6].

Творчі експерименти 1960-х рр. реанімували старі та народжували нові ідеї, методи, жанри та напрямки. Шукаючи нові формати, телережисери сміливо поєднували види та методи, намагаючись знайти органічний синтез в рамках єдиного твору документальних та постановочних засобів. Одне з таких рішень – колаж, який тоді вже був феноменом загальноестетичної практики, впровадження якого у візуальному мистецтві часто супроводжувалося використанням фото-монтажу. Експерименти на перетині фантазії та факту, коли екранні маніпуляції, які стирають межу між правдою та вигадкою, висміювалися мов'юментарі, а потім перетворилися на складову жанру. При цьому важливо не забувати про вплив постмодерністських й постструктуралістських наративів і метанаративів, згідно з якими сенс факту виводиться не з об'єктивних обставин чи історичного контексту, а конститується під

час оповіді, тобто мислиться як позбавлений онтологічного базису та виникає в акті суб'єктивного наміру та зусилля. Саме ці суб'єктивні намір та зусилля, волонтаризм призводять до того, що режисери «часто знущаються над глядачем та над його вірою в “картинку”, будь то фотографія, документальний фільм чи телевізійна передача, використовуючи псевдодокументальну стилістику» [4, 36].

Висновки. Отже, проблема вивчення передумов й контексту становлення та генеології тієї чи іншої жанроформи в аудіовізуальній культурі є важливою дослідницькою задачею. Передумови появи мов'юментарі не такі очевидні, як це прийнято вважати, коли наголошують на поширенні постмодерністських й пост-структуралістських наративів й метанаративів у кінематографії та телеіндустрії. Так, ці дискурси однозначно відіграли важливу роль в якості детермінанти появи та еволюції мов'юментарі, проте також не варто виключати практику втілення життєвого матеріалу у художньо-документальному творі, прямо пов'язану зі стильовими пошуками кіновиразності, появою різноманітних гібридних форм, що реалізуються різними видами екранного зйомки, а їхня естетична цінність залежить від однорідності постановочних та документальних сцен. Не зважаючи на репортажний стиль зйомки, найбільш властивий прямому відображенню дійсності, зустрічалися випадки спекулятивного використання хронікального кадру в рамках маніпулятивних авторських рішень, які мали не меті поверхневе наслідування у просторі особистої авторської відповідальності, а не глибинне дослідження життя. При цьому важливо наголосити, що еволюція екосистеми кіно у цьому напрямку та мови художньо-документального екрану, аж ніяк не нагадує рандомну взаємодію ігрової і неігрової складових, а радше є продумано-системним рухом, що по факту збагатив творчий інструментарій документалістів і режисерів новими можливостями. Жанрові мутації та конвергентні процеси, які охопили і гібридну документалістику, зрештою спричинили розширення сфери документального у напрямку появи змішаних форм як гібридів сфери ігрового, фіктивного та реального, тобто трансформація художньо-естетичної системи документалістики призвела до появи мов'юментарі як ігрового кіно з вигаданим змістом у документальній формі в

аудіовізуальній культурі другої половини XX століття.

Література

1. Корнієнко І. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії. Київ: Мистецтво. 1970. 228 с.
2. Коробко В. І. Характеристика телевізійної документалістики у дискурсі журналістикознавства та її форми. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2017. Вип. V(23). С. 57–60.
3. Туркаві М. Документальне кіно: історія питання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. №8. С. 97–101.
4. Чайка М. До питання розвитку жанру мов'юментарі: мистецтвознавчий аспект. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 20-21 берез., 2019 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. С. 36–39.*
5. Чорна К. В. Трансформація художніх форм української докудрами в контексті тенденцій постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 43. С. 147–153.
6. Чорна К. В. Специфіка документальної драми в контексті інфотейнізації телевізійного простору. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 201–207.
7. Beattie K. *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. Macmillan Education UK, 2004. 276 p.
8. Briley R. Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution. *The History Teacher*. 1996. Vol. 29(4). P. 525–536.
9. Carmona C. R. The Ethical Tension Between Artistic Expression and Historical Representation in Documentary Making: The Filmmaker's Mediation with Reality. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2016. № 8(2). P. 19–26.
10. Childress S. The Documentary Future: A Call for Accountability. *Medium*, 2020, December 20. URL: <https://medium.com/@sonya.childress/the-documentary-future-a-call-for-accountability-79e7c1315912>.
11. Ellis J. How Documentaries Mark Themselves out from Fiction: A Genre-Based Approach. *Studies in Documentary Film*. 2021. Vol. 15 (2). P. 140–150.
12. Gray F. *The Brighton School and the Birth of British Film*. Palgrave. Macmillan, 2019. 315 p.
13. Iwuh J., Nicodemus A. P. Reading the Docufiction Script: Harnessing the Thin Line Between Facts and Fiction. *Journal of Screenwriting Textual Perspectives: Screenwriting Styles, Modes and Languages*. 2022. Vol. 13. P. 375–387.
14. Landers R. *Hybrid Documentary and Beyond*. Routledge, 2024. 232 p.

15. Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. 304 p.

16. Rollberg P. Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. US: Rowman & Littlefield, 2009. 890 p.

References

1. Korniienko, I. (1970). Half a Century of Ukrainian Soviet Cinema. Pages of History. Kyiv [in Ukrainian].

2. Korobko, V. I. (2017). Characteristics of Television Documentary in the Discourse of Journalism and its Modes. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, V (23), 57–60 [in Ukrainian].

3. Turkawi, M. (2014). Documentary Cinema: the Background. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 8, 97–101 [in Ukrainian].

4. Chaika, M. (2019). To the Question of Development of Mockumentary Genre: Art-Critic Aspect. *Ukraine in the World Globalisation Processes: Culture, Economy, Society: Proceedings of International Science and Practice Conference*, Kyiv, March 20-21, 2019. (36–39) [in Ukrainian].

5. Chorna, K. (2020). Transformation of Artistic Forms of Ukrainian Docudrama in the context of Postmodern Trends. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 43, 147–153 [in Ukrainian].

6. Chorna, K. (2020). The Specifics of Documentary Drama in the context of Infotainment of Television Space. *Art History Notes*, 38, 201–207 [in Ukrainian].

7. Beattie, K. (2004). Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television. Macmillan Education UK [in English].

8. Briley, R. (1996). Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution. *The History Teacher*, 29 (4), 525–536 [in English].

9. Carmona, C. R. (2016). The Ethical Tension Between Artistic Expression and Historical Representation in Documentary Making: The Filmmaker's Mediation with Reality. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 8 (2), 19–26 [in English].

10. Childress, S. (2020). The Documentary Future: A Call for Accountability. Medium, December 20. URL: <https://medium.com/@sonya.childress/the-documentary-future-a-call-for-accountability-79e7c1315912> [in English].

11. Ellis, J. (2021). How Documentaries Mark themselves out from Fiction: A Genre-Based Approach. *Studies in Documentary Film*, 15 (2), 140–150 [in English].

12. Gray, F. (2019). The Brighton School and the Birth of British Film. Palgrave [in English].

13. Iwuh, J. & Nicodemus, A. P. (2022). Reading the Docufiction Script: Harnessing the Thin Line between Facts and Fiction. *Journal of Screenwriting, Textual Perspectives: Screenwriting Styles, Modes and Languages*, 13, 375–387 [in English].

14. Landers, R. (2024). Hybrid Documentary and Beyond. Routledge [in English].

15. Rhodes, G. (2006). Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. North Carolina [in English].

16. Rollberg, P. (2009). Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. US [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 12.08.2024
Прийнято до друку 20.08.2024

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75.05:(492)=112.5"XVI
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313287

Цитування:

Овчарек В. Є., Кравець А. В. Символізм ярмаркових сюжетів у жанровому живописі Пітера Брейгеля Старшого. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 110–117.

Ovcharek V., Kravets A. (2024). Symbolism of Fair Plots in Genre Painting of Peter Bruegel the Elder. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 110–117 [in Ukrainian].

Овчарек Володимир Євгенович,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9857-4103>
vovcharek@dakkkim.edu.ua

Кравець Андрій Володимирович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5710-2372>

СИМВОЛІЗМ ЯРМАРКОВИХ СЮЖЕТІВ У ЖАНРОВОМУ ЖИВОПИСІ ПІТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШОГО

Мета статті – проаналізувати використання ярмаркових сюжетів у творчості Пітера Брейгеля Старшого, виявити їх символізм у представленні панорами тогочасного суспільства. **Методологія роботи** полягає в застосуванні таких наукових методів дослідження, як: історичний – при розгляді картин митця в контексті історичної епохи, у якій він жив і працював; аналітичний, що дав змогу виокремити із творчої спадщини художника роботи з ярмарковим сюжетом; синтетичний, завдяки якому набуті шляхом аналізу спостереження стали підґрунтям для формулювання загального висновку; порівняльний мистецтвознавчий аналіз застосовано для виявлення специфіки жанрового живопису Брейгеля із зображенням ярмарків. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації вивчення творчості нідерландського художника Пітера Брейгеля Старшого, у якій представлено ярмаркові сюжети, що дали змогу митцеві всебічно представити тогочасне строкате суспільство в специфічній для митця художній манері. **Висновки.** Картини Пітера Брейгеля Старшого наповнені прихованим змістом, зображені події мають зв'язок з історією, тогочасною політикою, відображають думки та ідеї автора, тобто вони символічні. Брейгель є одним із засновників нідерландського жанрового живопису – напряму образотворчого мистецтва, у якому увага живописця присвячена звичайному, повсякденному, багатоплановому життю, у центрі якого – люди. Використовуючи ярмаркові сюжети, художник відкрив для мистецтва нові теми, образи. За допомогою ярмаркових сюжетів Брейгель зобразив узагальнену картину життя суспільства, зафіксував традиції і побут своїх сучасників. Картини художника є історичними документами, які дають змогу відстежувати види діяльності його співвітчизників. Пітер Брейгель Старший, завдяки творчим, новаторським здібностям, загостреним відчуттям нагальних проблем свого народу, набув багато послідовників, які копіювали його картини, зокрема і з ярмаркової тематики, розвивали його сюжети. Для митця ярмаркові сюжети стали концептуальною основою, що сприяла всебічному художньому відтворенню національних особливостей нідерландців, а також засобом образного втілення його творчих задумів. Ярмаркова тематика картин дала змогу художникові зобразити особливості сучасного багатогранного життя і діяльності нідерландців, продемонструвати трансформаційні процеси, що відбувались серед різних верств населення, представити власне бачення панорами тогочасного суспільства, мініатюрним форматом якого й були ярмарки.

Ключові слова: Пітер Брейгель Старший, нідерландський жанровий живопис, ярмаркові сюжети, національні особливості.

Ovcharek Volodymyr, Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; Kravets Andrii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Symbolism of Fair Plots in Genre Painting of Peter Bruegel the Elder

The purpose of the article is to analyse the use of fair plots in the works of Pieter Bruegel the Elder, to reveal their symbolism in presenting the panorama of contemporary society. **The methodology of the work** consists in the application of such scientific research methods as: historical – when examining the artist's paintings in the context of the historical era in which he lived and worked; analytical, which made it possible to single out works with a fair plot from the artist's creative heritage; synthetic, thanks to which observations acquired through analysis became the basis for

formulating a general conclusion; comparative art analysis is applied to reveal the specifics of Bruegel's genre painting depicting fairs. **The scientific novelty** of the work consists in the actualisation of the study of the work of the Dutch artist Pieter Bruegel the Elder, which presents fair scenes that enabled the artist to comprehensively present the motley society of that time in an artistic manner specific to the artist. **Conclusions.** Pieter Bruegel the Elder's paintings are filled with hidden meaning, the depicted events are connected with history, contemporary politics, reflect the thoughts and ideas of the author, that is, they are symbolic. Bruegel is one of the founders of Dutch genre painting – a direction of fine art in which the painter's attention is devoted to ordinary, everyday, multifaceted life, in the centre of which are people. Using fair plots, the artist discovered new themes and images for art. With the help of fair scenes, Bruegel depicted a generalised picture of the life of society, recorded the traditions and daily life of his contemporaries. The artist's paintings are historical documents that make it possible to track the activities of his compatriots. Pieter Bruegel the Elder, thanks to his creative, innovative abilities, a keen sense of the urgent problems of his people, acquired many followers who copied his paintings, in particular from fair themes, developed his plots. For the artist, the fair plots became a conceptual basis that contributed to the comprehensive artistic reproduction of the national characteristics of the Dutch people, as well as a means of figuratively embodying his creative ideas. The fair theme of the paintings allowed the artist to depict the peculiarities of the modern multifaceted life and activities of the Dutch people, to demonstrate the transformational processes that took place among different layers of the population, to present his own vision of the panorama of the contemporary society, the miniature format of which was the fairs.

Keywords: Pieter Bruegel the Elder, Dutch genre painting, fair scenes, national features.

Актуальність теми дослідження. Творчість Пітера Брейгеля Старшого, представника північноєвропейського Відродження, одного із засновників фламандського та голландського реалістичного, гуманістичного мистецтва, попри значну кількість досліджень, продовжує привертати увагу науковців. Це зумовлено браком задокументованих відомостей про життя і творчість талановитого митця, видатного художника XVI століття, відомого детальним зображенням сцен повсякденного життя.

Одним з найменш досліджених напрямів творчості художника є його ярмаркова тематика. І хоча дослідники відмічають наявність подібних робіт, але при цьому ярмарки не розглядають як самодостатню, багатовікову, універсальну та унікальну технологію комунікації людей, не аналізують конкретні соціально-економічні умови, зображені в сценах таких масових зібрань. Ярмарки на картинах Брейгеля постають як майданчики, на яких відбуваються різноманітні події, у яких беруть участь різні люди. Відмітимо, що сам художник не випадково обрав ярмарковий мотив для показу життя своїх земляків. Така форма дала змогу всебічно представити простий народ, який став важливим образом у творах художника, за що його прозвали Мужичьким. Як народний літописець, засобами мистецтва Брейгель увічнив звичайне, буденне життя нідерландців своєї епохи.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням становлення Брейгеля як художника та його творчій діяльності присвячені роботи [1; 11]. Рефлексії митця на релігійні конфлікти у країні описані у роботах, вплив на творчість художника кризових соціально-економічних явищ у Нідерландах наведений у [4]. Про глибоке проникнення у психологію окремих верств населення відмічено у [2]. Описи

ярмаркових сюжетів картин Брейгеля подані в [2; 3; 5; 9]. Особливості мистецького стилю митця описано в [10]. Характерні ознаки виставково-ярмаркової діяльності як засобу віддзеркалення стану соціально-економічних відносин, універсального засобу задоволення різноманітних нагальних потреб членів суспільства відмічені у [2; 3]. Аналіз досліджень, присвячених творчості Пітера Брейгеля Старшого засвідчив той факт, що український науковий дискурс потребує таких праць, що й зумовило актуальність нашої статті.

Мета статті – проаналізувати використання ярмаркових сюжетів у творчості Пітера Брейгеля Старшого, виявити їх символізм у представленні панорами тогочасного суспільства.

Виклад основного матеріалу. Відомості про батьків Пітера Брейгеля Старшого, дата та місце його народження маловідомі. Дослідники вважають періодом його народження 1525–1530 роки. Як художник Брейгель формувався в Антверпені, де здобув художню освіту. Одним з його вчителів був відомий художник, придворний живописець імператора Карла V, керівник антверпенської гільдії живописців – Пітер Кук ван Альст. 1551 року Пітера Брейгеля Старшого прийняли до цього професійного об'єднання, тому що він уже на достатньо високому професійному рівні виконував замовлення як художник. Протягом 1552–1553 років за порадою ще одного свого вчителя, талановитого живописця, літератора, педагога, дослідника, а згодом і біографа художника – Карела ван Мандера Брейгель мандрує Європою, формуючи свій художній світогляд в Італії, Франції, Швейцарії. У цій подорожі проявився творчий, оригінальний підхід митця до навчання та спостереження за навколишнім світом: на відміну від інших нідерландських

художників-мандрівників він цікавився не стільки мистецтвом, скільки природою, надихаючись її величчю і красою.

Свідоме життя Брейгеля почалось в умовах різкого загострення відносин між Нідерландами та Іспанією, в обстановці зростаючих антифеодальних та антикатолицьких виступів, що призвело до розколу країни на Фландрію та Голландію. Антверпен – місто, яке було центром громадських рухів; і Брейгель певний час входив до числа передової, демократичної, радикально налаштованої інтелігенції, брав участь у діяльності реформаторської секти протестантського спрямування, реагував на політичні, соціально-економічні та духовні кризи, які переживала його батьківщина.

1563 року Брейгель переїхав до Брюсселя, де почався новий етап у житті художника, вільного від громадської активності. Цей недовгий період життя і творчості Пітера Брейгеля Старшого відмічений сімейним благополуччям, заступництвом можновладців, повною свободою і незалежністю творчого вибору, пошуком нових живописних засобів вираження, узагальненням результатів своїх попередніх досліджень і набутого досвіду, створенням низки шедеврів і прийомів зображення образів та сюжетів. Останні сім років життя і творчості, які були пов'язані з перебуванням у Брюсселі, характеризуються відходом художника від вигаданих, замовлених або нав'язаних давньою історією сюжетів. Він все більше спрямовує свої традиційні техніки і підходи (символізм, захоплення природою, намагання залучати сучасників до християнських цінностей) до більшої простоти образів і реальності подій. Саме в останні роки життя митець написав роботи ярмаркової тематики, які виражають притаманні художникові якості: пріоритетну увагу до людей, новаторство, символізм, масштабність мислення, вміння досягнути та передати художніми засобами типові соціально-економічні відносини в країні, культурні звичаї і традиції населення, характерні психологічні особливості нідерландців.

У кінці XV – на початку XVI ст. в Європі постійно відбувались війни за перерозподіл володінь. Усередині Священної Римської імперії, до складу якої входили Нідерланди, територіальні питання вирішували теж здебільшого силовим шляхом. В умовах політичної та національної нестабільності передова нідерландська інтелігенція, а також буржуазія, що зароджувалась в країні, розуміли необхідність зберегти національні традиції. У Нідерландах на той час на противагу двом панівним радикальним

релігійним течіям – католицизму та кальвінізму, які, попри їх ідейне протистояння, однаково вдавались до насильницьких заходів щодо духовного підпорядкування людей, виник ще один напрям релігійної думки, засновником якого став німецький філософ Себастьян Франк. Основою його теорії було звернення до індивідуальної людської особистості, спрямоване на духовне розкріпачення людини. Це було вчення про невидиму церкву, що є в душі кожного вірянина, основу не на словах Святого Писання, а на законі любові. Теорія Франка визнавала вільний вибір кожного між гріхом і чеснотою. За відсутності наперед визначеної долі, як це проповідував кальвінізм, була проголошена можливість впливати на людину, виховувати її, демонструвати їй кращі і гірші приклади поведінки. Прибічниками такої релігійної течії було найближче оточення Пітера Брейгеля Старшого, цілком ймовірно, що йому також були близькі такі принципи і він керувався ними у своїх творах (картини «Битва Карнавалу та Посту», «Нідерландські прислів'я», «Сім смертних гріхів» та ін.). Майстра цікавила не окрема людина, а людська спільнота, її духовні, соціальні та національні особливості. Зображуючи людей, митець надавав своїм композиціям ознак бурлеску та гротеску, за що його назвали новим Ієронімом Босхом. Своїми творами Брейгель розширив голландську народну художню лексику, акцентував на пейзажах і фігурах селян, грубих і непристойних та водночас порядних і привітних, як важливому об'єкту мистецького інтересу [14].

Представники нідерландського мистецтва XV–XVI ст. відкривали для себе багатий внутрішній світ людини: її характер, традиції, звички і намагались не тільки точно відтворювати їх, але й тонко, делікатно виховувати співвітчизників, демонструючи непривабливість негативних проявів їх поведінки та водночас насолоджуючись притаманними нідерландцям рисами: працелюбністю, щирістю, веселою вдачею, духовністю. Митці північної Європи створювали реалістичні зображення з експресивними сюжетами, де з найтоншими деталями і натуралізмом акцентували увагу на повсякденному житті, побожності та доброчесності [1]. Нідерландським художникам притаманна відкритість композиції, глибина та далечінь простору. У них відсутній композиційний центр, як і виділення головних фігур. Увагу глядача розсіює різноманіття мотивів: усе здається цікавим, привабливим. Простір захоплює, вривається в композицію, формуючи картину в

картині. Кожний мінісюжет при детальному огляді постає як самостійний твір.

Пітер Брейгель Старший розглядає людину в певних соціальних умовах, у яких поведінка такого представника стає логічною і переконливою. Як майстер жанрового живопису художник відображає в реальних життєвих сценах найбільш важливі явища дійсності. Головними героями картин майстра є люди як певна спільнота, а речі, обстановка, архітектура, пейзаж допомагають проілюструвати їх дії. Саме ярмарок як засіб показу в низці картин дав змогу Брейгелю всебічно представити своїх співвітчизників. Така подія періодично збирала людей у певний час, у певному місці для купівлі або продажу певних товарів і послуг; її основними учасниками були виробники та споживачі сільськогосподарської продукції, ремісництва, а також послуг духовного, розважального, побутового характеру. Крім того, вона давала змогу відчувати себе частиною соціуму, встановити потрібні контакти. Причому що більше потреб вдавалося задовольнити учасникам ярмарку, то більше його вважали ефективним, і це сприяло його популярності. Для одних ярмарок був відпочинком, для інших – напруженою роботою.

Пітер Брейгель Старший цікавився народними зібраннями, відвідуючи ярмарки, свята, весілля, замальовував людей нижчого стану. Одягнений по-селянськи митець на весіллях видавав себе за родичів нареченого або нареченої, спостерігав за невігадливими прийомами селян у їжі, питві, танцях, у стрибанні, догляді за жінками та інших забавах, що потім відтворював у своїх композиціях [11].

Пітер Брейгель Старший у своїх творах виступає як майстер гротескного перебільшення, наповнюючи тим самим їх тонким гумором. Сюжетні роботи митця нагадують фольклорні твори, у яких акцентовано на людських недоліках, які він не висміює у своїх недосконалих співвітчизників, не ганьбить їх, а, скоріше, милується їхньою безпосередністю, щирістю та простотою. Пізнаючи навколишній світ і місце людини в ньому, Брейгель бачить гармонію в природному способі життя народу, у якому є місце і праці, і відпочинку. Він сприймає людину як продукт природи, як один із різновидів втілення її творчої енергії. Він досконало зображує звичайне, повсякденне життя в незвичайному вигляді, вчить бачити своєрідність у звичайному. У цьому проявляється філософський світогляд художника на навколишню дійсність. Він симпатизує простому народу, який працює, відпочиває, спілкується, але за явною

метушнею не може поки що подивитись на себе з вершин духу, осягнути вічні цінності та зрозуміти свою людську гідність. Alegоричною підказкою для виправлення людських вад слугує велична, миролюбна, спокійна або динамічна і бурхлива природа, яка практично завжди присутня в картинах майстра, є не тлом, а середовищем проживання і гармонує або дисгармонує із людьми залежно від їх поведінки. Водночас художник приділяє суттєву увагу одягу, взуттю, особливостям рухів людей і тварин. Це створює відчуття єдності людей і природи, чого не вистачало попереднім стилям мистецтва: античному, візантійському, середньовічному.

Як спостережливий дослідник, Брейгель у своїх роботах з ярмарковим сюжетом відмічав притаманні своїм землякам вади. Протягом всього свого творчого життя він демонстрував прояви людської натури («Бійка між Карнавалом і Постом», «Нідерландські прислів'я» та ін.), намагався з легкою іронією показати людям непривабливість гріховного життя та його шкідливість для самих людей, їх оточення і навколишньої природи. Такий засіб зображення дійсності був вираженням протестантських поглядів на місце та роль людини у світі, на необхідність боротися зі своєю гріховністю, проте не вдаватись при цьому до мізантропії.

Митець виправдовував селян вже за те, що вони змушені були тяжко працювати, задовольняючи потреби в харчуванні практично всіх верств населення, відвойовуючи в моря землю, сплачуючи чималі податки. Художник бачив в селянах найбільш духовно здорову частину суспільства, яка мала величезний прихований внутрішньої потенціал. Яскравою формою прояву цієї енергії були сільські ярмарки. Вони були популярні серед простого народу, який самостверджувався на них перед іншими суспільними групами. Зазвичай ярмарки супроводжувались не тільки торгівлею, але й вживанням їжі та міцних напоїв, танцями, веселощами, сварками та бійками. Пітер Брейгель Старший не ідеалізував та не прикрашав своїх персонажів, але й не перебільшував їхні негативні риси, натомість він підкреслював притаманну простим людям силу, природність – те, що зближувало цих людей з першоосновою. Показуючи життя в його справжньому вигляді, художник не тільки не засуджував людей, які мали право на відпочинок після виснажливої роботи, але й демонстрував спільність їхніх інтересів і настроїв, а також глибокий зв'язок з природою, що зайвий раз стверджувало важливість їх ролі у створеному Богом світі.

Художник розробив композиційну схему, за якою зображав людей. Вона полягала в тому, що місце дії мало вигляд ярмаркового або сценічного майданчика, наповненого дійовими особами та виконавцями. Фланги в цій схемі обрамляли будинки громадського призначення, зазвичай сільські харчевні, за ними в ряд були розміщені ще декілька будинків, які визначали напрямок вулиці, що йшла вглиб, удалині виднілася церква. У роботах Брейгеля наявність будівлі церкви є не випадковою, адже релігійні храми були центром суспільного життя, надавали людям можливість збиратись разом, спілкуватись, обмінюватись новинами після закінчення служб. Уже в VII ст. в Європі ярмарки суміщали із церковними службами, що підвищувало ефективність проведення ярмарків і водночас сприяло збільшенню кількості парафіян храмів.

На ярмарках демонстрували вистави релігійного та світського характеру. За мотивами одної з таких Брейгель написав картину «Бійка між Карнавалом і Постом» (1559), що містить сцену ярмаркової вистави, яку влаштовували в Нідерландах у дні проведів зими, і демонструє конфлікт між

духовним і світським. Митець зобразив дві процесії – Карнавалу (Масляної) і Посту. Кожна має символічне значення: Карнавал в особі черватого князя і його дивакуватої свити – негативні та гріховні персонажі, а Піст в образі виснаженої літньої жінки, візок з якою тягнуть чернець і черниця, – послідовники церковних настанов обмежень і покорі. Ця сцена розгортається не в балагані, а прямо на майдані, серед людей, які водять хоровод, минають вікна, грають у кості, торгують, просять милостиню.

Центральний майданчик митець заповнював активними фігурами, створюючи образ «ярмарку життя» (картини «Ярмарок у Хобокені», «Ярмарок Святого Георгія», «Бійка між Карнавалом і Постом» та ін. Щоб зобразити на своїх роботах одразу багато людей, Брейгель збільшував кут огляду, високо піднімаючи горизонт. Герої представлені зазвичай без чітких рис обличчя, проте своїми рухами створюють енергію натовпу, у якому кожен персонаж виконує свою місію. Зображення динамічні, різноспрямовані, що створює враження життя за межами картин.



Рис. 1. Ярмарок у Хобокені

На роботі «Ярмарок у Хобокені» (рис. 1) світське співіснує з релігійним. Художник зобразив сільське святкування церковного свята, на яке приїхало багато людей з

прилеглих міст. Нідерландці любили екстравагантні свята й долали значні відстані, щоб взяти в них участь. На графіці митець показав натовп людей, готель і, звісно, церкву.

Церква завжди була в роботах Брейгеля, у яких він малював село, що може свідчити про його побожність. Церква як суттєвий елемент сільської дійсності часто була центром життя селян. Саме з церковних хресних ходів розпочалися організовані ярмарки. На зображенні процесія виходить із храму й несе священну статую. Навколо церкви – цвинтар. Померлих ховали в безпосередній близькості від церкви, однак кладовища не вважали особливо урочистими місцями: люди на ньому розмовляють, справляють потреби й навіть танцюють. Основне місце на графіці займає площа, на якій зображені люди та кінний віз. Персонажі грають, танцюють, п'ють, грають у м'ячі, стріляють із лука. Зліва зображений заїжджий двір, над яким майорить величезний прапор. У нижньому лівому куті знаходиться група лучників. У центрі кінь тягне віз, а на його спині сидить чоловік і п'є з урни. Праворуч від нього група селян танцює в колі, тримаючись за руки, а двоє людей сидять у центрі. Посеред багатьох людей блукають свині та качки, які жадібно досліджують багнюку внизу праворуч. У нижній частині посередині Брейгель намалював блазня, який веде за руку двох дітей. Це вважають ключовим елементом графіки – своєрідним

моралізаторським посланням, яке попереджає глядача: дурість веде людей [13, 16].

Робота «Ярмарок Святого Георгія» (рис. 2) теж дає змогу її неоднозначно інтерпретувати. На ній зображено карнавальні гуляння в релігійне свято. Музика, танець, чоловіки та жінки стрибають разом, поруч тварини та діти. Перед церквою на пивних бочках споруджено сцену. Дорослі збираються, щоб пограти в дитячі ігри. Ярмарки, які вищі класи розглядали як дозвіл на розпусту, були предметом суперечок у Нідерландах протягом XVI ст. Вони асоціювалися з язичницькою вакханалією: вважалося, що п'яні бенкети підривають святість Таємної вечері. Тож цим сюжетом автор погоджується з вищими класами або кидає їм виклик, висміює селян з їхніми розвагами або шанує їх веселощі та безпосередність. На прапорі праворуч напис «Нехай селяни мають свій ярмарок» можна прочитати як схвалення селянських гулянь, так і сатиричне сприйняття таких забав. Дві пари глядачів, які обрамляють композицію на передньому плані, спонукають задуматися про їх судження щодо дійства, зіставивши їх зі своїми [6].



Рис. 2. Ярмарок Святого Георгія

Пітер Брейгель Старший мав багато послідовників, які у своїх художніх творах повторювали не тільки ярмаркові сюжети або назви картин, але й композиційні прийоми побудови ярмаркового простору (наприклад

«Ярмарок з театральною виставою», «Фламандський ярмарок» Пітера Брейгеля Молодшого, «Ярмарок Святого Георгія» Пітера Балтена, «Сільський ярмарок» Ганса Бола, «Ярмарок» Давида Вінкбонса [2] та ін.)

Отже, як представник своєї епохи Брейгель Старший зобразив її страхи, упередження і надії. Митець мав власний стиль: сміливо спрощував форми тіл, риси обличчя людей, при цьому деталізував пейзажі, демонстрував енергію натовпу через рухи героїв, поєднував панорамний живопис та мініатюру, урівноважуючи ціле і його частини. Ярмарковий майданчик дав змогу художнику в максимально наближених до реальності природних умовах відтворити притаманні нідерландцям народні звичаї, традиції, характери. Герої робіт Брейгеля не намагаються взаємодіяти з глядачем, вони живуть своїм окремим життям – природним, інстинктивним, ніби дозволяючи за ними спостерігати. Художник не прикрашає їх, не намагається підігнати під ідеал епохи Відродження, демонструючи, що природна, первісна сутність людини є її невід'ємною частиною. Митець не нав'язує свої висновки, не моралізує, не виділяє носіїв вад із загального натовпу. Роботам властиві максимальна деталізація, специфічне світлотіньове, колірне та композиційне моделювання, а також діагональний поділ композиції, що надає картинам більшої динаміки.

Твори Брейгеля – своєрідна скринька з подвійним дном. Ярмаркові сюжети у творчості Брейгеля мали символічний сенс. Митець використовував сцени ярмарків для показу людських вад, у комічних та гротескних сценах демонстрував деякі аспекти суспільного життя. Він показував життя звичайних людей, підкреслюючи його багатогранність і неоднозначність. Незважаючи на зовнішню простоту, роботи майстра траншують приховані моральні послання з глибоким релігійним та алегоричним значенням. Ярмарки могли символізувати марноту світу і тимчасовість земних задовольень. Ярмаркові сцени давали змогу Брейгелю передавати специфіку того часу. Ярмаркові сюжети в жанровому живописі Пітера Брейгеля Старшого відображають його глибокий інтерес до людської природи і суспільства, а також його здатність надавати повсякденним сценам символічного значення.

Митець не наслідував чийсь манеру, не намагався прикрасити дійсність, відображав світ у всьому його різноманітті – несуб'єктивно, позаособистісно. Він ніби дивився людей зі сторони. Кожен персонаж виконує певну місію, а не просто заповнює простір. Картини художника багатосюжетні, їх можна розділити на окремі повноцінні сцени. Численні деталі художник виписав ніби з натуральних замальовок. Пейзаж для

художника не просто тло, а арена, на якій розгортаються людські пристрасті. Типовий для Брейгеля прийом – високий передній план, з якого відкривається вигляд ніби згори.

Наукова новизна роботи полягає в актуалізації вивчення творчості нідерландського художника Пітера Брейгеля Старшого, у якій представлено ярмаркові сюжети, що дали змогу митцеві всебічно представити тогочасне строкате суспільство в специфічній для митця художній манері.

Висновки. Картини Пітера Брейгеля Старшого наповнені прихованим змістом, зображені події мають зв'язок з історією, тогочасною політикою, відображають думки та ідеї автора, тобто вони символічні. Брейгель є одним із засновників нідерландського жанрового живопису – напряму образотворчого мистецтва, у якому увага живописця присвячена звичайному, повсякденному, багатоплановому життю, у центрі якого – люди. Використовуючи ярмаркові сюжети, художник відкрив для мистецтва нові теми, образи. За допомогою ярмаркових сюжетів Брейгель зобразив узагальнену картину життя суспільства, зафіксував традиції і побут своїх сучасників. Картини художника є історичними документами, які дають змогу відстежувати види діяльності його співвітчизників. Пітер Брейгель Старший, завдяки творчим, новаторським здібностям, загостреним відчуттям нагальних проблем свого народу, набув багато послідовників, які копіювали його картини, зокрема і з ярмаркової тематики, розвивали його сюжети. Для митця ярмаркові сюжети стали концептуальною основою, що сприяла всебічному художньому відтворенню національних особливостей нідерландців, а також засобом образного втілення його творчих задумів. Ярмаркова тематика картин дала змогу художникові зобразити особливості сучасного багатогранного життя і діяльності нідерландців, продемонструвати трансформаційні процеси, що відбувались серед різних верств населення, представити власне бачення панорами тогочасного суспільства, мініатюрним форматом якого й були ярмарки.

Література

1. Годж С'юзі. Коротка історія мистецтва / пер. з англ. Львів: Видавництво Старого Лева. 2023. 224 с.
2. Овчарек В. Є., Зінченко Є. О. Ярмаркова тематика картин Давида Вінкбонса. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*: матер. Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (27 грудня 2023 р.). Вип. 100. 2023. С. 65–68.

3. Пекар В. О. Основи виставкової діяльності : навч. посіб. Київ : Євроіндекс, 2009. 348 с.
4. Ткаченко О., Голубєв О. Пророчі образи художнього філософування Пітера Брейгеля Старшого. *Проблеми гуманітарних наук. Філософія*. 2019. Вип. 41. С. 145–154. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4727.41.172281>.
5. Штанько О. Urbs mercatorum: торговельні сторінки історії Луцька. URL: <https://www.hroniky.com/articles/view/173-urbs-mercatorum-torhovelni-storinky-istorii-lutska> (дата звернення: березень 2024).
6. Bruegel and the Art of Ambiguity. *SCMA*. URL: <https://scma.smith.edu/blog/bruegel-and-art-ambiguity> (дата звернення: березень 2024).
7. Gyselen G. Pieter Bruegel de oude en het landschap. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_vla016196901_01/_vla016196901_01_0007.php (дата звернення: березень 2024).
8. J. G. (Джей Джи). Пітер Брейгель старший: біографія та цікаві факти. *Dovidka.biz.ua*. URL: <https://dovidka.biz.ua/piter-breygel-starshiy-biografiya-ta-tsikavi-fakti> (дата звернення: березень 2024).
9. Frans Hogenberg – Kermesse of Hoboken.jpg. *Wikimedia*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hogenberg_-_Kermesse_of_Hoboken.jpg (дата звернення: березень 2024).
10. Kenneth Clark. Landscape into Art. J. Murray, 1949. 143 p.
11. Mander, Carel van, 1548-1606: Leven der schilders (By Steven van Esveldt ..., 1764), also by Jan Ladmiral, Steven van Esveldt, and Jacobus de Jongh (page images at HathiTrust). URL: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100851920> (дата звернення: березень 2024).
12. Pieter Bruegel de Oude. *Wikipedia*. https://nl.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_de_Oude (дата звернення: березень 2024).
13. Pieter Bruegel, the Elder: Kermesse at Hoboken. *The frick collection*. URL: https://www.frick.org/exhibitions/courtauld/pieter_bruegel_elder_kermesse_hoboken (дата звернення: березень 2024).
14. Ribouillault D. Regurgitating Nature: On a Celebrated Anecdote by Karel van Mander about Pieter Bruegel the Elder. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2016. DOI: 10.5092/jhna.2016.8.1.4.
15. The Fair of Saint George's Day - After Pieter Bruegel the Elder. *Google Arts & Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-fair-of-saint-george-s-day-after-pieter-bruegel-the-elder/eQGde-E7qu1Cyg?hl=en&avm=4> (дата звернення: березень 2024).
16. The Kermesse at Hoboken. Pieter Brueghel. Manchester Art Gallery. URL: <https://manchesterartgallery.org/explore/title/?mag-object-103930> (дата звернення: березень 2024).

References

1. Hodge, Susie (2023). A Short History of Art / trans. from English Lviv [in Ukrainian].
2. Ovcharek, V. E., & Zinchenko, E. O. (2023). Fair Theme of Paintings by David Vinckbons. *Trends*

and Prospects for the Development of Science and Education in the Conditions of Globalisation: Materials of the International Scientific and Practical Internet Conference, (100), 65–68 [in Ukrainian].

3. Pekar, V. O. (2009). Basics of Exhibition Activity. Kyiv [in Ukrainian].

4. Tkachenko, O., & Holubiev, O. (2019). Prophetic Images of the Artistic Philosophising of Peter Bruegel the Elder. *Problems of Humanitarian Sciences. Philosophy*, (41), 145–154. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4727.41.172281> [in Ukrainian].

5. Shtanko, O. (n.d.). Urbs Mercatorum: Trading Pages of the History of Lutsk. URL: <https://www.hroniky.com/articles/view/173-urbs-mercatorum-torhovelni-storinky-istorii-lutska> [in Ukrainian].

6. Bruegel and the Art of Ambiguity. (n.d.). *SCMA*. URL: <https://scma.smith.edu/blog/bruegel-and-art-ambiguity> [in English].

7. Gyselen G. (n.d.). Pieter Bruegel de oude en het landschap. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_vla016196901_01/_vla016196901_01_0007.php [in English].

8. J., G. (n.d.). Pieter Brueghel the Elder: Biography and Interesting Facts. *Dovidka.biz.ua*. URL: <https://dovidka.biz.ua/piter-breygel-starshiy-biografiya-ta-tsikavi-fakti> [in Ukrainian].

9. Frans Hogenberg – Kermesse of Hoboken.jpg. (n.d.). *Wikimedia*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hogenberg_-_Kermesse_of_Hoboken.jpg [in English].

10. Kenneth, C. (1949). Landscape into Art [in English].

11. Mander, Carel van, 1548-1606: Leven der schilders (By Steven van Esveldt ..., 1764), also by Jan Ladmiral, Steven van Esveldt, and Jacobus de Jongh (page images at HathiTrust). (n.d.). URL: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100851920> [in English].

12. Pieter Bruegel de Oude. (n.d.). *Wikipedia*. URL: https://nl.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_de_Oude [in Dutch].

13. Pieter Bruegel, the Elder: Kermesse at Hoboken. (n.d.). *The frick collection*. URL: https://www.frick.org/exhibitions/courtauld/pieter_bruegel_elder_kermesse_hoboken [in Dutch].

14. Ribouillault D. (2016). Regurgitating Nature: On a Celebrated Anecdote by Karel van Mander about Pieter Bruegel the Elder. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. DOI: 10.5092/jhna.2016.8.1.4 [in English].

15. The Fair of Saint George's Day – After Pieter Bruegel the Elder. (n.d.). *Google Arts & Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-fair-of-saint-george-s-day-after-pieter-bruegel-the-elder/eQGde-E7qu1Cyg?hl=en&avm=4> [in English].

16. The Kermesse at Hoboken. (n.d.). Pieter Brueghel. Manchester Art Gallery. URL: <https://manchesterartgallery.org/explore/title/?mag-object-103930> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.07.2024
Отримано після доопрацювання 09.08.2024
Прийнято до друку 19.08.2024*

Цитування:

Сліпич А. Л. Дизайнерсько-художні засоби формування візуального контексту в сучасному антропогенному середовищі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 118–125.

Сліпич Анатолій Леонідович,
доцент, в.о. завідувача кафедри графічного
дизайну Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0009-0002-6230-1768>
aslipich@dakkkim.edu.ua

Slipich A. (2024). Design and Art Tools Formation of Visual Context in Modern Anthropogenic Environment. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 118–125 [in Ukrainian].

ДИЗАЙНЕРСЬКО-ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ В СУЧАСНОМУ АНТРОПОГЕННОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Мета статті – встановити дизайнерсько-художні засоби формування культурно-мистецького контексту сучасного антропогенного простору. **Методологія дослідження** передбачала застосування методів синтезу та аналізу із залученням міждисциплінарних зв'язків (архітектура, мистецтвознавство, культурологія, психологія, дизайн), що дало змогу опрацювати наявний теоретичний і практичний досвід з теми статті; метод теоретичного узагальнення використано для формулювання висновків щодо окресленої проблеми. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній актуалізовано питання ролі візуально-пластичної мови дизайну у формуванні комунікативно-культурного змісту антропогенного середовища. Висновки. Зі зміною соціокультурних, політико-економічних умов змінюються і вимоги людей до середовища їх перебування. Дизайнерсько-художні прийоми дають змогу динамічно скоригувати візуальний контекст простору, модернізувати його. Візуально-пластична мова дизайну сучасного антропогенного середовища представлена в художньо прикрашених нерухомих і рухомих об'єктах, їх частинах, що додають йому характеру та індивідуальності, викликають певні емоції в людей, які взаємодіють з таким простором. Формуванню нового візуального контексту середовища сприяє наявність у ньому муралів, графіті, вуличних трафаретів, стикер-арту, аерозольного мистецтва, постерів, фотошпалер, в'язаного графіті, мозаїк, світлодіодного мистецтва, медіафасадів, скульптур, відеомапінгу, 3D-зображень та ін. Несистемне, хаотичне формування візуального контексту простору може порушити його художню цілісність. Варто враховувати місце розташування об'єкта, його роль у загальній структурі середовища, архітектурно-історичний чи етнічний контекст.

Ключові слова: дизайн, антропогенне середовище, візуальний контекст, синтез архітектури і графіки, вуличне мистецтво, образотворче мистецтво.

Slipich Anatoliy, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Acting Head of the Graphic Design Department, National Academy of Culture and Arts Management

Design and Art Tools Formation of Visual Context in Modern Anthropogenic Environment

The purpose of the article is to establish the design and artistic means of forming the cultural-artistic context of modern anthropogenic space. **The research methodology** involved the use of synthesis and analysis methods with the involvement of interdisciplinary connections (architecture, art history, cultural studies, psychology, design), which made it possible to develop the available theoretical and practical experience on the subject of the article; the method of theoretical generalisation was used to formulate conclusions regarding the outlined problem. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it actualises the issue of the role of the visual and plastic language of design in the formation of the communicative and cultural content of the anthropogenic environment. **Conclusions.** With the change of socio-cultural, political and economic conditions, people's requirements for their environment also change. Design and artistic techniques make it possible to dynamically adjust the visual context of the space, to modernise it. The visual plastic design language of the modern anthropogenic environment is presented in artistically decorated stationary and moving objects, their parts, which add character and individuality to it, cause certain emotions in people who interact with such a space. The presence of murals, graffiti, street stencils, sticker art, aerosol art, posters, photo wallpapers, knitted graffiti, mosaics, LED art, media facades, sculptures, video mapping contributes to the formation of a new visual context of the environment, 3D images. Unsystematic, chaotic formation of the visual context of the space can disrupt its artistic integrity. It is worth considering the location of the object, its role in the general structure of the environment, architectural, historical or ethnic context.

Keywords: design, anthropogenic environment, visual context, synthesis of architecture and graphics, street art, fine art.

Актуальність теми дослідження. Антропогенне середовище передбачає втручання людини в природний простір, його перетворення або створення нею нового, штучного. Прикладом такого є сучасне місто, що внаслідок інтенсивної урбанізації на сьогодні стає місцем проживання все більшої частини населення планети. Це актуалізує потребу у створенні таких для людей умов, які б сприяли комфортному їх перебуванню в такому середовищі, формуванню зрозумілих правил поведінки в ньому. Цьому сприяють, зокрема, зорові образи, які формують комунікативно-культурний зміст такого простору та мають як утилітарне значення (архітектура, комунікації, зелені насадження тощо), так й естетичне (художньо-образне представлення міста). Вигляд простору впливає на спосіб життя людей, їх поведінку, соціальні норми й традиції. Так, у британському Національному товаристві консультування та психотерапії вважають, що міське середовище, у якому відсутні зорові стимули, мешканці сприймають як нудне, нецікаве, таке, що не надихає, – і це може негативно впливати на психічне здоров'я та якість життя людей загалом [18]. Окреслене вище зумовлює актуальність нашого дослідження та визначає його мету – встановити дизайнерсько-художні засоби формування культурно-мистецького ландшафту сучасного антропогенного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурно-мистецьке обличчя кожного міста залежить від його зовнішнього вигляду, що репрезентує його історію, традиції, цінності, робить його виразним і конкурентним серед інших антропогенних просторів. Вигляд сучасного міста має передбачати гармонійну взаємодію мистецтв, забезпечувати цілісність та єдність довкілля і визначати місце людини в такому просторі. Дослідники намагались окреслити чинники візуального комфорту містян. Так, на думку Ю. Шеменової, одним із них є вуличне мистецтво – ефективний засіб комунікації з мешканцями урбанізованого середовища [16, 282]. Роль стритарту в міському середовищі, що як вид образотворчого мистецтва порушує соціальні, історичні та філософські теми, а поряд з естетичною функцією виконує виховну, визначали Є. Лавріненко та О. Сергієнко [9]. Про використання на стінах будівель графіті

на тему індустрії моди зазначали С. Оганесян та А. Василенко. Вони вказували на застосування міських просторів фешн-індустрією з комерційною метою через колаборацію мистецтва та бізнесу або плагіат [12]. Досліджуючи урбан-арт, М. Жигайло порушила питання інтеграції в культурний ландшафт міста образотворчого мистецтва з яскраво вираженим урбаністичним стилем, розмежувала поняття вуличного мистецтва й вандалізму, визначила роль стритарту в естетизації міського простору; наголосила на потребі оцифровувати твори вуличного мистецтва, що мають культурне значення, впроваджувати GPS-навігатори і QR-коди для зручного їх пошуку. Вуличне мистецтво вчена за ступенем суспільного прийняття поділила на «власне вуличне мистецтво (street art) як стихійну діяльність, що може перебувати на стадії маргінальності, субкультурності і публічне мистецтво (public art) – санкціоновану міською владою творчу ініціативу» [5, 12]. Культурологічний аспект співвідношення дизайну й урбаністики розкриває Н. Золотарчук. Підхід у формуванні дизайну міського середовища, вважає науковиця, має полягати в оптимальному співвідношенні традиційного та інноваційного: інноваційним вона, зокрема, називає появу муралів як способу художнього оформлення зовнішнього вигляду міста та форми публічного діалогу з його мешканцями [7, 89]. Науковці М. Габрель, М. Космій і Т. Габрель, досліджуючи чинники духовного комфорту містян, вказували, що урбанізований простір існує «не лише в категоріях матеріальності простору, <...> місто має «проповідувати» сенси. <...> Мова міста, перенасичена текстами, ускладнює з ним «спілкування» [1, 188].

Отже, візуальний образ середовища, яке створює людина і в якому сама перебуває, прикладом якого є місто, важливий для формування умов комфортного в ньому перебування. Візуальний контекст міста визначає його впізнаваність, конкурентоспроможний соціокультурний та економічний потенціал, привабливість для проживання, що й зумовлює потребу в дослідженні дизайнерсько-художніх прийомів, які це забезпечують.

Виклад основного матеріалу. Візуальний контекст у середовищі являє собою сукупність візуальних елементів, які оточують певний

об'єкт або простір і впливають на його сприйняття. У природному середовищі це може бути ліс, річка, гори або інші природні елементи навколо об'єкта. В антропогенному, наприклад в архітектурі, – візуальний контекст включає архітектуру будівель, планування вулиць, парки, скульптури, колірну палітру фасадів, рекламу, транспортну інфраструктуру, природні елементи (як-от: річки, гори), освітлення. Візуальний контекст допомагає зрозуміти, як об'єкт вписується у своє оточення, як взаємодіє з іншими елементами, як його бачать люди, які перебувають у цьому просторі. Візуальний контекст міста стосується всіх візуальних елементів, які визначають його зовнішній вигляд і атмосферу. Він створює унікальний образ простору, який впливає на те, як мешканці і відвідувачі сприймають його, і визначає його індивідуальний «характер». Формування візуального контексту в антропогенному середовищі може відбуватися на таких ієрархічних рівнях: містобудівний ансамбль, архітектурний об'єкт чи предметні форми. На кожному із них сучасний дизайн як галузь візуальної трансформації середовища, вирішуючи комплекс архітектурно-художніх завдань, має враховувати досягнення мистецтв, науки й техніки, сприяти цілісності, гармонійності їх представлення в навколишньому середовищі, заохочувати людину перебувати в ньому.

На думку дослідників, дизайн є «особливим пластично-смысловим та одночасно утилітарно-художнім засобом комунікації міського середовища з оточенням» [3, 127]. І ця взаємодія передбачає насамперед реалізацію утилітарного завдання – допомогти людині орієнтуватися в просторі, зробити зрозумілою його функціонально-композиційну структуру. Так, визначати оптимальні шляхи пересування допомагають дорожня розмітка, знаки, назви вулиць, номери будинків, інформаційні табло, вказівники про розташування важливих об'єктів, туристичних пам'яток тощо. Високі будівлі, візуально впізнавані споруди стають орієнтирами для визначення місця перебування.

Друге завдання – естетико-художнє – забезпечує збагачення образно-смыслові структури міста шляхом введення мистецько-смыслових акцентів (образів, символів, знаків). Візуальний контекст міста як художнє завдання передбачає створення або аналіз міського середовища з акцентом на його естетичну та символічну складову, формування зорових образів антропогенного

середовища шляхом його естетизації мистецькими засобами й трансляції з їх допомогою певних меседжів.

У цьому контексті архітектурне середовище міста є артмайданчиком для демонстрації мультикультуральності його мешканців. Втручання в нього оцінюють по-різному. Так, у документальному мініфільмі «Ательє» українські дизайнери-графіки вказали особливість вітчизняної візуальної культури міста, яка полягає у творчій свободі, відсутності шаблонів, що поруч з автентичними зображеннями співіснують типові. Загалом вони оцінили позитивно можливість в антропогенному просторі демонструвати власну мистецьку позицію [10]. Дехто ототожнює візуальне прикрашання міста за допомогою різних засобів з проявом девіантної поведінки, визначає як візуальний шум – «різновид міського забруднення, до якого належать рухомі чи статичні об'єкти, які не відповідають загальній стилістиці міста або його частини та не мають культурно-мистецької й естетичної цінності» [5, 14]. З психологічного погляду В. Соломенюк пояснила вибір тем для розписів архітектурних об'єктів проявом агресії, що зумовлено самотністю, нездатністю встановити контакт з оточенням, бажанням привернути до себе увагу [14]. Є. Лаврінченко, та О. Сергієнко розписування екстер'єрів представили і як прояв вандалізму, що спільнота сприймає як шкоду для довкілля (зокрема, це стосується примітивних написів на будинках і парканях), і як приклади «дійсно гідного та інколи шедевального сучасного мистецтва» [9, 37]. І. Гаврилаш застосування не співвідносних з архітектурним стилем зображень у монументальному мистецтві міста припустила за умови, якщо такий прояв контркультури як антитези являє собою твір мистецтва [2, 94]. При цьому М. Габрель, М. Космій і Т. Габрель наголошували, що «архітектура без емоцій і духовності, як і бездуховний автор, можуть творити функціонально досконалий, але духовно бідний чи агресивний об'єкт» [1, 189].

Візуально-пластична мова дизайну створеного людиною простору охоплює засоби виразності, які використовують для створення естетичних та функціональних об'єктів. Вона включає в себе різноманітні елементи та принципи, які формують загальний вигляд об'єкта або простору загалом. Зокрема, це вибір форм (геометричних чи органічних), що впливає на сприйняття об'єкта, його динамічність, статичність чи експресивність; лінії (прямі, ламані, хвилясті), які надають

композиції ритм, напрямок, енергію; колір, що визначає тональність роботи, створює контрасти, гармонію, виділяє окремі елементи; текстурні елементи, які підсилюють тактильні відчуття, що можуть бути як реальними, так і візуальними; просторове розташування елементів та використання перспективи або масштабу, що можуть стимулювати відчуття глибини, руху або взаємодії між елементами.

Міські простори дають необмежені можливості для того, щоб за допомогою мистецьких засобів донести певну інформацію до якомога ширшої аудиторії, на відміну від обмежених можливостей закритих просторів музеїв, галерей. Це можуть бути як великі твори мистецтва, нанесені на всю поверхню архітектурної споруди, так і незначні за розміром, акцентні, але не менш важливі для формування візуальних принад міста. Так, наприклад, фасади будівель, інших архітектурних конструкцій, прикрашені малюнками, предметами тощо, створюють враження гігантських полотен у відкритій артгалереї міста. Художнє оформлення урбанізованого середовища просто неба робить його ексклюзивним і неповторним. Характерною ознакою дизайну сучасного міста стали мурали – монументальний живопис, що передає певну ідею, є візитною карткою сучасного міста, збагачує його ідейно-культурними сенсами. Мурали вже стали звичною частиною міського простору, за ними навіть створюють прогулянкові маршрути, що свідчить про значний їх культурний потенціал. Як «мистецтво вуличних інтервенцій» [2, 94], що являє собою осучаснену форму традиції українців розписувати своє житло, мурали створюють враження світлин, які перенесли на стіну, 3D-зображень в архітектурі, що в результаті набуває культурного статусу. Цьому сприяє вибір технік, які художники використовують для створення ілюзії об'єму та глибини на плоскій поверхні: комбінування фарб, текстурне малювання, гра зі світлом, спотворення зображення тощо. У результаті такі твори здаються ближчими або віддаленішими, ніж є насправді, виступаючими або заглибленими, створюючи відчуття тривимірності. Такі зображення можуть виконувати акцентну роль щодо архітектурних споруд, як акомпанемент «посилювати виразність їх загального ладу і композиційних особливостей» [2, 94], естетизуючи антропогенний простір і збагачуючи його художніми образами. Мурали є способом порушувати важливі політичні,

соціальні, інші проблеми. Прикладом слугують зображення на підтримку України в її боротьбі з рф [13]. Так, у Парижі митець Seth створив роботу під назвою *L'Ukraine en marche* («Україна в дії»), на якій зобразив маленьку дівчинку-українку, яка замість того, щоб проживати щасливе дитинство, перебуває в іншій реальності – жорстокої війни. Колірний контраст: з одного боку, дівчинка, символ українського народу, у хроматичних кольорах, з іншого – ворожі панцирники в ахроматичних, що посилює візуально-інформаційний контраст. У Празі казахський художник Chemis теж використав образ дитини, щоб передати абсурдність і жорстокість для цивілізованого світу війни, яку затіяла рф проти українського народу. Дівчинка з недитячим поглядом, який передає набутий нею травматичний досвід, ховає під жовто-блакитним прапором казкових героїв. Символічно, що вони різнонаціональні: американський Мікі Маус, британський баранчик Шон, чеський Крот, польські Лелик і Боек, німецька бджілка Мая, що свідчить про місію українського народу захистити не тільки себе, а й цінності всього цивілізованого світу від імперських зазіхань російського диктатора. У Києві по вулиці Золотоустівська, 23 розташований мурал «Сім'я для чотирилапого». На ньому відбито події початку повномасштабного вторгнення рф в Україну, коли зооволонтерка Анастасія Тиха разом із чоловіком врятувала від війни близько 30 тварин, вивівши їх пішки з охопленого бойовими діями Ірпеня (рис. 1). В онлайн-виданні «Мурал-арт проти війни: бібліографічний огляд фото- та відеоматеріалів інтернет-ЗМІ» [11] автори представили міста, у яких на муралах – мегаполотнах, що через зорове сприйняття впливають на свідомість людей, оминаючи географічні, національні, мовні, культурні межі, – порушено питання війни в Україні.

Окремі мистецькі вкраплення в штучний простір можуть зробити його більш цікавим, емоційно насиченим, нешаблонним. Прикладом візуальних акцентів у місті можуть слугувати невеликі малюнки, наприклад британського вуличного художника Бенксі, який приховує від громадськості своє справжнє ім'я. Перебуваючи в Україні восени 2022 року, митець зробив серію графіті, авторство щодо семи він підтвердив. Так, на Майдані Незалежності на бетонних блоках зобразив дітей, які бавляться на гойдалці. Анонімний митець залишив також малюнки в Ірпені, Горенці та Бородянці як знак підтримки

українського народу в його боротьбі. Французький митець Джеймс Коломіна розмістив по Києву червоні мініінсталяції на підтримку українського народу в його боротьбі за незалежність. Своїми роботами він демонструє несправедливість і жорстокість нав'язаної Україні війни (рис. 2).



*Рис. 1. Мурали як реакція на суспільно-політичні події
Джерело: [13].*

Візуальний контекст простору може набувати й комічно-сатиричних відтінків, знімати психологічну напругу, дивувати нестандартним вирішенням. Так, французький стрит-художник Клет Абраам надає нового

сенсу дорожнім знакам. Його діяльність несанкціонована, проте його об'єкти вже стали туристичними та впізнаваними (рис. 3). Візуальні акценти можуть бути зображені як на статичних, так і на рухомих поверхнях, наприклад на громадському транспорті.



*Рис. 2. Малі архітектурні форми у формуванні комунікативно-культурного змісту міста
Джерело: [6].*

Художньо-графічні образи можуть сприяти оновленню візуально деградованих фасадів будівель, промислових зон, окремих їх елементів, предметів, надати їм друге дихання, зробити їх цікавими, затребуваними в інформаційно-культурному ландшафті міста. Ревіталізація старих споруд додає їм естетичної цінності та привабливості, перетворює занедбані будівлі на яскраві об'єкти, які привертають увагу мешканців і туристів. Активне використання кольору та графіки підвищує психологічний комфорт невиразних, художньо деградованих фасадів архітектурних об'єктів. Така робота потребує залучення професійних художників, які зможуть створити естетично привабливі

роботи, врахувати контекст й історію місця, щоб зберегти баланс між старим і новим. Прикладами є оновлені фасади промислових будівель у межах міста Львова: Львівський

завод радіоелектронної медичної апаратури (РЕМА), «Галичскло», завод електроприладів для радіолокації і зв'язку «Полярон».



*Рис. 3. Роль митців у наповненні антропогенного простору емоціями
Джерело: [17].*

Розпис будівель може бути здійснений у національному стилі. Це допомагає зберігати та популяризувати культурну спадщину народу, сприяє підтримці традиційних ремесел і мистецтв. Будівлі, прикрашені національними орнаментами, пробуджують патріотичні почуття в громадян, нагадують їм про їхні корені та культурні цінності, актуалізують усвідомлення себе частиною багатой давньої української культури. Одним із культурних надбань українців є техніка петриківського розпису. Застосування її в облаштуванні міського простору може значно покращити зовнішній вигляд будівель, додати їм естетичної привабливості, перетворити сірі, непримітні стіни на витвори мистецтва просто неба.

За рахунок зображення, накладеного на архітектурний об'єкт, виникає відчуття іншої форми цього об'єкта та смислового його наповнення. Візуальні прийоми дають змогу за допомогою нанесення фарби змінити сприйняття архітектурно-художнього ансамблю, усунути його чіткі межі, зробити об'ємним, атмосферним і досягнути при цьому естетичних і соціальних цілей. Імітація

просторових ефектів відбувається за рахунок спотворення на зображенні перспективи, створення відчуття руху, гри з масштабом, кольором тощо. На візуальний контекст антропогенного середовища впливає в ньому муралів, графіті, вуличних трафаретів, стикер-арт, аерозольного мистецтва, постерів, фотошпалер, в'язаного графіті, мозаїк, світлодіодного мистецтва, медіафасади, великі рекламні малюнки та ін. [15, 405]. Проте з розвитком технологій значно розширився сучасний арсенал художніх засобів формування інформаційно-візуального контексту міста. Різні види освітлення об'єктів монументального мистецтва, архітектури, міського та ландшафтного дизайну, відеомапінг, 3D-технології та інші засоби здатні кардинально змінювати візуальне сприйняття архітектурних форм і просторових ситуацій у місті, сформувати повністю новий простір.

Дослідники застерігають щодо несистемного, хаотичного формування візуального контексту простору, що може порушити його художню цілісність. Вони радять враховувати місце розташування

об'єкта, його роль у загальній структурі середовища [8], відповідати архітектурно-історичним чи етнічним контекстам. Наприклад, «у тих оазах міського середовища, де переважають будівлі готичного стилю, графічна мова знакової системи повинна нести характерні ознаки цього стилю і, звичайно, відрізнятися від графічного начертання знаків у склобетонному «хайтеківському» оточенні» [4, 12].

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній актуалізовано питання ролі візуально-пластичної мови дизайну у формуванні комунікативно-культурного змісту антропогенного середовища.

Висновки. Люди завжди потребували комфортних умов для свого існування. Зі зміною соціокультурних, політико-економічних умов змінюються і вимоги людей до середовища їх перебування. Дизайнерсько-художні прийоми дають змогу динамічно скоригувати візуальний контекст простору, модернізувати його. Візуально-пластична мова дизайну сучасного антропогенного середовища представлена у художньо прикрашених нерухомих і рухомих об'єктах, їх частинах, що додають йому характеру та індивідуальності, викликають певні емоції в людей, які взаємодіють з таким простором. Формуванню нового візуального контексту середовища сприяє наявність у ньому муралів, графіті, вуличних трафаретів, стикер-арту, аерозольного мистецтва, постерів, фотошпалер, в'язаного графіті, мозаїк, світлодіодного мистецтва, медіафасадів, скульптур, відеомапінгу, 3D-зображень та ін. Несистемне, хаотичне формування візуального контексту простору може порушити його художню цілісність. Варто враховувати місце розташування об'єкта, його роль у загальній структурі середовища, архітектурно-історичний чи етнічний контекст. Сучасне місто має відповідати фізичним та естетичним потребам людей, де є місце для справжнього мистецтва та творчості.

Література

1. Габрель М., Космій М., Габрель Т. Духовний комфорт і дух міста як урбаністичний феномен. *Просторовий розвиток*. 2023. № 3. С. 173–196.
2. Гаврилаш І. С. Мурал-арт як масовий культурний тренд у просторі сучасного українського міста. *Культурологічний альманах*. 2016. Вип. 3. С. 93–96.
3. Гула Є. П., Бистрякова В. Н., Осадча А. М. Урбанізація в дизайні. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 127–134.
4. Дизайн систем візуальної інформації : навчальний посібник / О. В. Чемакіна, А. Л. Рубцов, В. О. Свірко, О. П. Олійник, Л. М. Акімова, О. В. Кузьмін. Херсон : Олді-плюс, 2019. 200 с.
5. Жигайло М. О. Проблема адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурному просторі міста (український контекст). *Культура України*. 2021. № 74. С. 12–16.
6. Заблоцька О. 5 червоних скульптур у Києві до Дня Незалежності: де їх шукати. *Суспільне. Культура*. 29.08.2024. URL: <https://suspiilne.media/culture/824111-5-cervonih-skulptur-u-kievi-do-dna-nezaleznosti-de-sukati/> (дата звернення: липень 2024).
7. Золотарчук Н. І. Дизайн та урбаністика: моделі співвідношення. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали V Всеукраїнського науково-практичного симпозіуму (м. Івано-Франківськ, 14 травня 2021 р.). Івано-Франківськ : Редакційно-видавничий відділ Університету Короля Данила, 2021. С. 89–93.
8. Кисельов О. В., Русевич Т. В. Суперграфіка – сучасний метод гармонізації архітектурного простору. *Сучасна архітектурна освіта. Синтез мистецтв і гармонізація архітектурного простору* : матеріали XI Всеукраїнської наукової конференції (Київ, 21 листопада 2019 р.). Київ : КНУБА, 2020. С. 63–65.
9. Лавріненко Є., Сергієнко О. Стріт-арт як повноцінний та визнаний вид сучасного мистецтва з глибоким художнім концептом. *Гуманітарний вісник НУК*. 2022. С. 35–38.
10. Лесишин І. Мініфільм про візуальну культуру міста від українських дизайнерів. *The Village*. 22.08.2019. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/288395-mini-film-pro-vizualnu-kulturu-mista-vid-ukrayinskih-dizayneriv> (дата звернення: липень 2024).
11. Мурал-арт проти війни : бібліографічний огляд фото- та відео-матеріалів інтернет-ЗМІ / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, Наук. б-ка ім. М. Максимовича, Інформ.-бібліогр. від. ; упоряд. Н. В. Кошлякова ; за заг. ред. І. І. Тищенко ; наук. ред. д-р наук з соціальних комунікацій О. О. Сербін. Київ, 2022. 18 с.
12. Оганесян С., Василенко А. Графіті та фешн-арт як інноваційні тенденції мистецтва та бізнесу. *Іноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості* : матеріали II Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених (Київ, 18 листопада 2021 р.). Київ : КНУТД, 2021. Т. 2. С. 142–146.
13. Смагіна А. Намалюю тобі Україну: ТОП муралів, що нагадують світові про підтримку українців. *Рубрика медіарішень. Все по полицях*. 23.07.2023. URL: <https://rubryka.com/article/murals-in-support-of-ukrainians/> (дата звернення: липень 2024).

14. Соломенюк В. А. Особливості прояву демонстративності та агресивності у авторів графіті. Київ : Національний авіаційний університет, 2021. 78 с.

15. Хома Н. М. Візуалізація як характеристика постмодерної політичної дії. *Гілея*. 2014. Вип. 89. С. 405–407.

16. Шеменюва Ю. Вуличне мистецтво як засіб спілкування з мешканцями міста. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали Міжнародного симпозіуму (Київ, 06 червня 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 282–284.

17. Clet (@cletabraham). *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/cletabraham/> (дата звернення: липень 2024).

18. How your environment affects your mental health. *NCPS*. URL: <https://ncps.com/blog/posts/how-your-environment-affects-your-mental-health> (дата звернення: липень 2024).

References

1. Habel, M., Kosmii, M., & Habel, T. (2023). Spiritual Comfort and the Spirit of the City as an Urban Phenomenon. *Spatial Development*, 3, 173–196 [in Ukrainian].

2. Havrylash, I. S. (2016). Mural Art as a Mass Cultural Trend in the Space of a Modern Ukrainian City. *Cultural Almanac*, 3, 93–96 [in Ukrainian].

3. Hula, E. P., Bystriakova, V. N., & Osadcha, A. M. (2018). Urbanisation in Design. *Art Historical Notes*, 33, 127–134 [in Ukrainian].

4. Chemakina, O. V., Rubtsov, A. L., Svirko, V. O., Oliinyk, O. P., Akimova, L. M., & Kuzmin, O. V. (2019). Design of Visual Information Systems. Kherson [in Ukrainian].

5. Zhyhailo, M. O. (2021). Problem of Adaptability of Street Art in the Socio-Cultural Space of the City (Ukrainian Context). *Culture of Ukraine*, 74, 12–16 [in Ukrainian].

6. Zablotska, O. (29.08.2024). Five Red Sculptures in Kyiv for Independence Day: Where to Look for them. *Public. Culture*. URL: <https://suspilne.media/culture/824111-5-cervonih-skulptur-u-kievi-do-dna-nezaleznosti-de-sukati/> [in Ukrainian].

7. Zolotarchuk, N. I. (14.05.2021). Design and Urbanism: Relationship Models. *Conceptual Problems of the Development of Modern Humanitarian and Applied Science*: Proceedings of the 5th All-Ukrainian Scientific and Practical Symposium. Ivano-Frankivsk, 89–93 [in Ukrainian].

8. Kyseliov, O. V., & Rusevych, T. V. (21.11.2020). Supergraphics – a Modern Method of Harmonising Architectural Space. *Modern*

Architectural Education. Synthesis of Arts and Harmonisation of Architectural Space: Proceedings of the 11th All-Ukrainian Scientific Conference. Kyiv, 63–65 [in Ukrainian].

9. Lavrinenko, E., & Serhiienko, O. (2022). Street Art as Full-Fledged and Recognised Form of Modern Art with Deep Artistic Concept. *Humanitarian Bulletin of the National Academy of Sciences*, 35–38 [in Ukrainian].

10. Lesyshyn, I. (22.08.2019). Mini-Film about Visual Culture of the City by Ukrainian Designers. *The Village*. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/288395-mini-film-pro-vizualnu-kulturu-mista-vid-ukrayinskih-dizayneriv> [in Ukrainian].

11. Koshliakova, V. (Compiler). (2022). Mural Art against the War: Bibliographic Review of Photo and Video Materials of Internet Media. Kyiv [in Ukrainian].

12. Ohanesian, S., & Vasylenko, A. (18.11.2021). Graffiti and Fashion Art as Innovative Trends in Art and Business. *Innovation in Education, Science and Business: Challenges and Opportunities*: Proceedings of the II All-Ukrainian conference of higher education graduates and young scientists. Kyiv, 2, 142–146 [in Ukrainian].

13. Smahina, A. (23.07.2023). I will paint you Ukraine: TOP murals reminding the world of support for Ukrainians. Head of media solutions. Everything on the shelves. URL: <https://rubryka.com/article/murals-in-support-of-ukrainians/> [in Ukrainian].

14. Solomeniuk, V. A. (2021). Peculiarities of Demonstrativeness and Aggressiveness in Graffiti Authors. Kyiv [in Ukrainian].

15. Homa, N. M. (2014). Visualisation as a Characteristic of Postmodern Political Action. *Gilead*, 89, 405–407 [in Ukrainian].

16. Shemeniova, Yu. (06.06.2019). Street art as a means of communication with city residents. *Cultural and Artistic Studies of the 21st Century: Scientific and Practical Partnership*: Proceedings of the International Symposium. Kyiv, 282–284 [in Ukrainian].

17. Clet (@cletabraham). (n.d.). *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/cletabraham/> [in English].

18. How your environment affects your mental health. (n.d.). *NCPS*. URL: <https://ncps.com/blog/posts/how-your-environment-affects-your-mental-health> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 15.07.2024
Отримано після доопрацювання 16.08.2024
Прийнято до друку 23.08.2024*

Цитування:

Вакуленко Ю. Є. Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої світової війни. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 3. С. 126–132.

Vakulenko Yurii,

Vice-President of the National Academy of Arts of Ukraine, Honoured Culture Worker of Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-3411-6956>
fortuna@fortuna.org.ua

Vakulenko Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 126–132 [in English].

IMPLEMENTATION OF SAVING FUNCTION AS THE MAIN FUNCTION IN ACTIVITIES OF EUROPEAN VISUAL ARTS MUSEUMS DURING WORLD WAR TWO

The purpose of the article is to research the saving function implemented by the personnels of the visual arts museums during the Second World War on the territory of Ukraine and of the Western European countries, research the actions of the museum workers seen as sociocultural projects from a scientific point of view. **The research methodology** lies in the application of historical methods due to which the origin and the development of historical processes and events are being explored in their chronological order with the scope of finding out the historical connections and patterns by means of a modern analysis of how the museum workers fulfilled their positions' tasks during the war. Empirical and theoretical methods are being used. Such methodological research allows the explorers to analyse the ways of the task fulfilment aimed at saving as the main function of all the activities carried out by European art museums during the wars in the twentieth century. **The scientific novelty** is in a new generalising scientific view on the fulfilment of their positions' tasks by museum workers and military men of a specially founded unit whose goal was to save the museum objects of the world's art heritage under the threat of illegal deeds of the aggressor country. **Conclusions.** The sociocultural planning of the activities of the European museums' workers used the stereotyped marketing methods aimed at the implementation of saving as the main function. It is necessary to point out that, due to full-scale hostilities on the European territory, the priority function the museums workers wanted to implement was saving and evacuation of museum collections from the hostilities area, as well as conservation works. After the evacuation and restoration in a safe area, the museum personnels, when it was possible, focused their attention on the function of the art works' exhibition.

Keywords: saving function of visual art museums, exhibition function, evacuation of museum collections.

Вакуленко Юрій Євгенович, віцепрезидент Національної академії мистецтв України, заслужений працівник культури України

Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої світової війни

Мета роботи – дослідження реалізації зберігаючої функції персоналами музеїв образотворчого мистецтва під час Другої світової війни на території України та в західноєвропейських країнах, дослідження дій працівників художніх музеїв з наукового погляду як соціокультурних проєктів. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історичного методу, завдяки якому досліджено формування та розвиток історичних процесів і подій у хронологічній послідовності з метою виявлення історичних зв'язків та закономірностей при сучасному аналізі виконання посадових обов'язків музейними працівниками під час війни. Також застосовано емпіричний та теоретичний метод. Такий методологічний підхід дав змогу проаналізувати шляхи виконання завдань при реалізації зберігаючої функції як основної в мистецьких музеях Європи під час війн у XX столітті. **Наукова новизна** полягає в новому, узагальненому науковому погляді на виконання посадових обов'язків музейними працівниками та військовослужбовцями спеціально створених підрозділів, що мали на меті здійснити порятунк музейних предметів світової мистецької спадщини перед загрозою незаконних дій країни-агресора. **Висновки.** Соціокультурне проєктування роботи персоналу музейних закладів Європи під час Другої світової війни відповідало стереотипним маркетинговим підходам, спрямованим на виконання основних функцій у діяльності музейних закладів. Слід зазначити, що за обставин масштабних бойових дій на території Європи першочерговою функцією, що її прагнули виконати музейні працівники, була зберігаюча функція.

спрямована на евакуацію музейних колекцій із зони бойових дій, а також на консерваційну роботу. Після евакуації та реставраційних робіт у зоні безпеки персонали музейних закладів, у разі можливості, зосереджували увагу на виконанні функції експонування творів мистецтва.

Ключові слова: зберігаюча функція музеїв образотворчого мистецтва, експонуюча функція, евакуація музейних колекцій.

Relevance of the subject of the research. While building a new Ukrainian society, art experts, cultural studies researchers, historians and state managers face challenging questions like learning the lessons of the historical past for the benefit of a successful development of the state, today and in the future. Nowadays, during the first half of the twenty-first century, it is necessary to properly study and analyse the experience of the previous generations including the experience of the leading European museums' workers during the first half of the nineteenth century, i.e., a hundred years ago. The relevance of this research lies in the particular attention the modern science pays to the job done by the crucial European museums' employees during the Second World War, because today, during the full-scale Russian hostilities on the Ukrainian territory, it is worth taking the best of advantage of the previous generations' experience and getting the up-to-date experience in the field of the implementation of the museums' main functions while military conflicts are underway.

Analysis of research and publications. The list of publications having for their subject the title of this article begins with the works of the Ukrainian scholar D. I. Akimov, namely, his essay "Main Functions of Museums in the Context of Art Marketing" published in the NAKKKIM Herald "Notes on Art Studies" in 2019, his article "Marketing Technologies of Collecting in Visual Arts" published in the NAKKKIM Herald "Culture and Modernity" in 2021, and the article "Marketing Expertise of Art Works as a Component of their Evaluation and Promotion on the Art Market" published in the scientific magazine "Herald of the National Academy of Culture and Arts Management" in 2023. In these publications, the art expert D. I. Akimov focuses on the main functions of museum institutions that, in their turn, are relevant in the countries hosting the afore mentioned museum institutions. The present article draws the readers' attention to the art expert N. Krutenko's work "The Kyiv Museum of Western and Eastern Art in the Period of the German Occupation of Kyiv in 1941-1943" published in the "Documents of Scientific and Practical Conference Dedicated to the 150th Anniversary since the Birth of B. I. Khanenko", philanthropist, collector, founder of the Kyiv Museum in 1899. Very close to this subject is the article by the scholar O. I. Sych "Fate of Museum

Values of Eastern Ukraine during the Great Patriotic War" that became a part of the collection of historical works "Historical Panorama" in 2007.

Main contents presentation. After the beginning of the full-scale hostilities of the Russian-Ukrainian military confrontation in February, 2022, Ukrainian museums faced a lot of problems with protecting and keeping safe the cultural and historical values of the national libraries, museums, monuments of architecture and memorial complexes. A famous Ukrainian art expert D. I. Akimov in his article "The Main Functions of Museums within Art Marketing" points out the following: "The saving function of art museums aims, in the first place, at the organisation of saving art works" [1]. In the beginning of the Second World War, the workers of European art museums focused their actions on the implementation of the saving function, including conservation of the museum objects and their replacement to safe areas.

Nowadays, in the twenties of the twenty-first century, the need to meticulously research and study the experience of various generations turned to be relevant: it is important to learn how the mankind saved its cultural and historical values during previous military conflicts including the Second World War. A special attention should be paid to the study of the experience of restitution of the values lost and restoration of the returned museum objects and collections. The period of the fifties of the twentieth century became a turning point in issuing numerous international legislative acts regulating the questions of safeguard and protection of cultural and historical heritage of the mankind during military conflicts. It becomes evident that the experience of the previous generations is relevant for the workers of contemporary Ukrainian museums.

During the Second World War, many European countries occupied by the German invaders lost a considerable quantity of their cultural and historical values. Thus, the Ukrainian scholar I. Tkachenko notes in his researches that during the six years of occupation, at least fourteen world-class European libraries were completely looted. In particular, according to the researcher, more than 700,000 volumes, including manuscripts, were stolen from the National Library of Warsaw. The total loss of Polish libraries amounted to more than 15 million books out of 22.5 million volumes published at the time

[12], [14]. France also lost many copies of books stored in its libraries. At the end of the Second World War, the Dieppe Municipal Library was totally destroyed by the Germans. It is worth noting that it is impossible to determine the exact number of books lost by European libraries, for only a small part of the losses has been officially reported. As far as Ukraine is concerned, its national libraries lost more than 50 million volumes, according to the findings of the Extraordinary State Commission for the Investigation of Crimes of the Nazi Invaders in 1944.

However, a considerable quantity of Europe's museum objects was saved just thanks to the initiative of the unification of the European community.

During the war, Spain turned into ruins due to regular bombardment. A large number of Madrid museums were destroyed, including the Royal Academy of Fine Arts. To save the cultural heritage, the museums workers moved all the valuables to the cellars, protected the floor of the building with sandbags, and covered its windows with plywood. In 1936, the Council for the Restoration and Protection of Cultural Heritage was established in Madrid to protect and preserve the most famous museum exhibits. The Council described almost 50,000 cultural objects [7, 51], [11, 105].

Considering the historical aspects of the saving function of art museums, it is necessary to observe the processes that took place from a scientific point of view. According to the Ukrainian art expert D. I. Akimov, collecting art works by the most well-known European museums fulfils an important range of social functions in society. Paying attention to the socio-cultural component in the activities of museum institutions, the scholar lists all of them, i.e., in the first place, the social function aimed at establishing contacts between people in the society, the emergence and development of criteria of social values, common beliefs, thoughts and ideas" [2]. Thus, taking into account that the creation of museum collections implements the social function of the emergence and development of criteria of social values, and returning to the saving function of the museums as their leading function, it is possible to realise that the creation of the algorithms of safeguard the Louvre collection from aggressors during the Second World War acquired the relevance of a socio-cultural project.

France began to develop plans to evacuate the Louvre's collections a year before the war, in 1938, after the alarming events in Europe related

to the German annexation of Austria, when it became clear that war was inevitable. The French plan stawas to remove almost the entire collection in the shortest period of time to protect the cultural and historical heritage from the Nazi invaders. For instance, the Mona Lisa was taken out of the Louvre on 28 August 1939, along with other paintings, a total of 3,600 works. The most valuable exhibits of the museum were taken to the museums of the peripheral regions of the country, and the art collections were dispersed to various castles in different parts of France. It is known that the Mona Lisa was replaced in this way six times. Workers and students of the Louvre and the employees of the Grands Magasins du Louvre store, helped to evacuate the artworks. The paintings were removed from their frames and, along with sculptures and other cultural values, were packed in special boxes. In just three days, two hundred Louvre workers packed 3,600 paintings, as well as a large number of drawings, sculptures and other cultural values. Some paintings, due to their size and fragility, required a special approach to their evacuation. For instance, the director of the Louvre decided to transport the large-sized painting The Raft of the Medusa vertically using the decoration of the Comedie Francaise, and to take away the world masterpiece Mona Lisa inside an ambulance on a stretcher with elastic suspensions. The Louvre masterpieces were packed in several hundred boxes; according to some sources, researchers say there were a thousand boxes of ancient artifacts and 268 boxes of paintings. First, they were sent to Chambord, then to Louigny, the Loc d'Ys Abbey, the Montauban Museum, and then to Montailié. It is worth noting that the workers of French museums created special signs for packing museum collections. In particular, the yellow circle on the packaging meant that the artwork was of great value, the yellow colour meant the importance of the work, the red colour meant the world significance of the art work. For instance, Leonardo Da Vinci's Mona Lisa was placed in a specially made poplar case covered with red velvet and marked with three red dots and also marked with black letters "MN" without the letters of the department and without a standard red number that was present on other boxes" [16]. It was the only art work with such a mark. [7, 52], [8, 566] [16]. During the German occupation, the Louvre was reopened in 1940. However, the halls and the galleries of the museum were almost empty and in a state of disrepair. The Germans looted private collections, took the stolen paintings to the Louvre and prepared them for shipment to Germany [17].

D. I. Akimov researches the modelling of art projects and algorithms for the movement of visual art works over centuries and millennia. Along with market algorithms, the scholar draws attention to such models of collecting art collections through "the creation of artwork collections through contributions, i.e., obtaining forced in-kind contributions from the population of the occupied territories, which is carried out by the occupiers in their own interests, the creation of treasures and collections of visual art works by stealing the already existing collections and treasures, and the theft of particular artworks" [4]. In such circumstances, it is worth noting that war crimes against works of world art, when art museums and private collections are looted in the occupied territories, belong, from a certain point of view, to criminal cultural projects.

The evacuation of museums in the United Kingdom was carried out according to a pre-prepared plan. For instance, the British Natural History Museum removed most of its exhibits on the eve of the war, in accordance with the 1933 plan. The majority of the museums' artworks were taken to suburban buildings [19].

British researcher Julia Cornett describes in her works the preparations for the evacuation of London museums that started six years before the Second World War, in 1933. The author remarks that most of the London National Gallery and the Tate Gallery were carefully inventoried and evacuated to the countryside of Wales [15].

In 1940, associations of artists, historians, of museum and library workers were founded in the USA. The association was headed by Paul Sachs and George Stout of the Fogg's Museum. It was called the Harvard Group because of the large number of Harvard University professors who were its members. The goal of its activities was to rescue and repatriate the world's museum collections during the Second World War that had to take place through the exchange of information with the US Army about cultural and historical values in European countries. Thanks to the active support of the Harvard Group by the US Government and by President Roosevelt, the American Commission on safeguard and protection of artistic and historical heritage on the territories of hostilities was founded. Later, this Commission became a basis to set up the Monuments, Fine Arts and Archives Agency (MFAA). This agency allowed the cooperation between the American and British armies in the search, saving and subsequent repatriation of historical and cultural values of the occupied European countries. Special units of the armed forces, the co-called "monumentalists", were

formed. They consisted of specially trained officers whose tasks were to minimise looting, attribute historical and cultural property stolen by the Nazis, provide first aid to works of art, restore and return museum objects to museum collections. It is worth noting that the "monumentalists" units were formed of soldiers and officers who had the relevant education in the field of culture and arts. American scholars and the Harvard Group, in turn, provided the army with the necessary information on cultural and historical objects of Europe, as well as maps with their locations to avoid possible bombing. The soldiers of these special units were familiar with the peculiarities of the cultures and traditions of the population of a particular country. According to different sources, the total quantity of persons involved in the search for historical and cultural values was almost 350, working in thirteen countries.

D. I. Akimov explores seven levels of criteria for rating artists. The first level is given to artists who are world famous, whose fame is confirmed by a period of time that is not inferior to a century, another level is devoted to artists who are simply world famous [3]. Other levels of the artistic hierarchy are not relevant for the research of the preservation of world masterpieces in Europe during the Second World War. In fact, the majority of the saved art works belonged to the world heritage of mankind.

It is worth remarking that the work done by the Monuments, Fine Arts and Archives Agency's special detachments was quite efficient. Through their research activities, almost 1,500 shelters were found where the Nazis hid historical and cultural values in different European countries. With the help of the Agency, Italy returned 26,000 art objects, the Netherlands repatriated 78,000, and France returned 153,000 pieces of art. The Agency continued to work even after the Second World War. Due to its activities, more than 2,8 million art objects were found and returned to fourteen countries. Western researchers note that from the American occupation zone along during the post-war years, almost half a million of art objects were returned to the territory of the former USSR, almost 350,000 of which were returned to the Ukrainian museums such as museums of Kyiv, Kharkiv, Lviv, Vinnytsia, Mykolaiv, Chernihiv, Kherson, Uman. However, to date, a large number of museum exhibits are considered lost, to a certain extent due to the fact that, after the war, many historical and cultural values were returned to museums other than Ukraine, which were former republics of the former USSR [5].

UKRAINIAN MUSEUMS DURING THE SECOND WORLD WAR

At the beginning of 1941, the total number of Ukrainian museums was 151, and they had almost 2.8 million exhibits [13].

During the occupation of Ukrainian lands by the Nazis, the Soviet authorities that existed on that territory at that time were primarily interested in evacuating material values. As a consequence, many museum exhibits were destined to be destroyed or stolen. Some authors and researchers argue that there was no state plan for saving museum exhibits at that time. Nevertheless, it is known that the Council for the Evacuation of Cultural Values was established and a three-stage plan for the export of cultural values was developed. It is worth mentioning that the plans of evacuation were based on the so-called "plans of discharge" aimed at preserving the most valuable exhibits [10]. In the first place, museums in Moscow and Leningrad were evacuated [7], [9, 91-92]. The preservation of Ukrainian museum collections depended on the opportunities the directors of local museums had. Besides, the rapid advance of the Nazis in Ukraine did not allow Ukrainian museums to properly prepare for evacuation. Only the central, eastern and southern regions had time to conserve and remove museum objects. As S. Kot remarks in his researches, a large number of valuable exhibits were abandoned in museums due to the negligence of the management and the so-called "scorched earth" policy [8]. The military leadership did not properly understand the messages that came from museum workers and cultural institutions insisting on the need to evacuate cultural and historical values. Thus, in most cases, there was not enough transport for the evacuation, and this forced many museum exhibits to be left to their fate. L. Hasydzhak notes that, for instance, the management of the Kharkiv Art Gallery was well prepared for the evacuation of its exhibits, but due to a lack of transport, namely, having only one railway carriage, it was able to take out only 4.5 thousand exhibits out of 35 thousand, which had been packed in 28 boxes and 2 bales, or almost 306 paintings by Patinir, Scorel, Durer, Cranach and others, one blanket, 15 carpets, 4,000 objects of stroke painting, 41 inventory books. O. I. Sych in his works focuses on the destruction of a significant part of the archive data of the Gallery in September-October 1941 due to the impossibility of its evacuation [10].

The panorama of Sevastopol was also doomed to destruction, as it was prohibited to be evacuated because it was supposed to raise the morale of the Soviet army.

According to archival data from 1940, the USSR took only thirteen per cent of Ukrainian museum exhibits to its rear, mainly from Kyiv, Kharkiv, Chernihiv, Dnipro, Odesa, and Poltava.

The long wait for the evacuation, lack of time, transport and necessary personnel due to the mobilisation of museum personnel complicated the evacuation process and forced people to leave a significant part of museum collections in the cities. Besides, evacuation plans took into account only rare exhibits.

The evacuation route used to transport the museum collections took more than a month due to the mining of the railway and constant bombardment. Moreover, the final destination of the evacuation was not decided until the last moment. For instance, the evacuated museum exhibits of the Kharkiv Art Gallery were initially transported to Krasnoyarsk. However, due to the unpreparedness of the local authorities to receive the exhibits and the lack of space, the museum artworks were sent to Abakan, and in winter of 1942 – to Novosibirsk. There, some of the paintings were damaged during the bombing and needed restoration. O. I. Sych notes that the experts of the Tretyakov Gallery took by V. Makovsky's "Market in Moscow" (inventory number 122) for restoration and B. Willewalde's "Cossacks in Berlin" (inventory number 52) for display. Nevertheless, the fate of these exhibits is still unknown [6].

Some of the exhibits were evacuated to the Kazakh Soviet Socialist Republic. Eleven boxes of the art objects from the D. Yavornytsky Historical Museum of Kharkiv were stored in the warehouse of the regional department of the Internal Affairs in Shalkar, Aktyubinsk Region. It is known that three boxes disappeared, two boxes were opened, some of the exhibits were sent to the Aktyubinsk local history museum, and some are there till [10].

As a rule, responsible museum workers accompanied museum objects throughout the evacuation process. But there were cases when exhibits were transported without proper care. Archival data shows that museum objects from the Kharkiv H. Skovoroda Historical Museum and from the Central Museum of the Revolution were brought to Ufa unaccompanied and were left for several months in the rain and snow in bomb-damaged railway carriages. In his research, O. I. Sych refers to the memories of representatives of the State Bank of Ufa, who noted that some of the paintings were thrown away because they were damaged by rain, other artworks were in a humid environment for a long time, still others were stolen, a small part of the

paintings was delivered to the Art Museum of Ufa on 27 December without any packaging [10]. An inspection of the exhibits stored in the Ufa office of the USSR State Bank from 1941 to 1944 revealed the disappearance of silver artworks weighing over 19 kg. Some of the exhibits evacuated of the Ukrainian museums never reached their final destination in Ufa due to constant bombing. Some of the objects taken from Kharkiv museums that were bombed in Alekseyevka (now Belgorod region) were sent to the regional financial department of Belgorod and then to Saratov [10].

Museum collections were packed in boxes that contained packing lists with a description of exhibits. However, not all museums used this packaging system. In particular, packing lists were missing from the evacuation boxes with exhibits of the Kyiv Museum of Western and Oriental Art.

It is also worth mentioning the difficulties that arose with the preservation of museum exhibits during the evacuation. The wide dispersion of exhibits across different cities created confusion and difficulties with control and care. For this reason, the government sent its representatives to the cities where the museum exhibits were stored. Most of the relocated museum funds were stored in Ufa, which led to the creation of relevant control, protection and accounting bodies there, such as the Painting Fund of Art Museums of Ukraine and the Ukraine's Museum Fund of the Ministry of Education of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. The work of these funds helped to ensure the proper preservation of the evacuated exhibits and their further repatriation. It was the numbering system of evacuation boxes with exhibits that allowed the staff to clarify the confusion or loss of museum collections, which was reflected in the relevant acts of the Bashkirian State Art Museum. However, as O. I. Sych states in his article, a significant part of the evacuated exhibits was not properly recorded in the museum and was stored in unpacked boxes. Objects made of precious metals were inventoried by total weight in closed packaging. This complicated their accounting and detection of losses [10]. Besides, archival sources mention cases of theft of museum values during their evacuation. This is evidenced by O. Pashchenko, deputy director of the Department for Questions of Art at the then Ukrainian Government, in his report of December 1941, in which he speaks of the desire of some directors of local museums to appropriate exhibits from the evacuated Ukrainian museum collections. There were also cases of robbery [10].

The scientific novelty. For the first time, a scholarly publication examines situational socio-cultural projects aimed at implementing the saving function of European (including Ukrainian) art museums during wars. In particular: 1) each historical situation is studied and analysed separately; 2) the author investigates the search for and development of possible solutions to the relevant socio-cultural problems that arose during the implementation of evacuation projects in the field of the rescue function of European art museums, and analyses the consequences of the activities of museum staff; 3) historical examples of the best possible implementation of national-level evacuation projects aimed at protecting objects and collections of the world cultural heritage are studied; 4) the author points to a number of problems that arose during the implementation of evacuation projects, given that the above problems were not resolved after the tasks set in the field of implementing the rescue function in the activities of museum institutions were completed.

Conclusions. Socio-cultural planning of the work of European museum personnel during the Second World War was subject to stereotyped marketing approaches aimed at implementing the main functions in the activities of museum institutions. It is worth noting that due to the full-scale hostilities in Europe, the leading function that museum workers wanted to implement was the saving function aimed at evacuating museum collections from the hostilities zone, as well as restoration works. After the evacuation and restoration work was completed in a safe zone, museum personnel, where possible, focused their attention on the implementation of the exhibiting function of the artworks.

References

1. Akimov, D. I. (2019). Main Functions of Museums within Art Marketing. *Art Notes*, 36, 3–8 [in Ukrainian].
2. Akimov, D. I. (2020). Marketing Collection Technologies in Fine Arts. *Culture And Contemporaneity*, 1, 104–109 [in Ukrainian].
3. Akimov, D. I. (2020). Marketing Examination of Works of Art as a Component of their Evaluation and Promotion in Art Market. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 87–93 [in Ukrainian].
4. Akimov, D. I. (2023). Historical Retrospective of Forming Fine Arts Marketing. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 140–146 [in Ukrainian].
5. Encyclopedia of the History of Ukraine. (n.d.). Institute of the History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL:

[http://resource.history.org.ua/cgi-](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=F&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU)

[bin/eiu/history.exe?C21COM=F&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=F&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU) [in Ukrainian].

6. Kalashnikova, V. (2016). The Fate of Museum Treasures of Eastern Ukraine during the Great Patriotic War. (n.d.). Portal about Displaced and Lost Historical and Cultural Values "Forgotten Heritage". URL: <http://lostart.org.ua/ua/research/292.html> [in Ukrainian].

7. Komova, O. S. (2022). Museum Heritage in the Conditions of War: History and Modern Ukrainian Realities. *Bulletin of Kyiv National Linguistic University. Series "History. Economics. Philosophy"*, 27 [in Ukrainian].

8. Kot, S. (2020). Return and Restitution of Cultural Values in the Political and Cultural Life of Ukraine (XX - early XXI centuries): monograph. Kyiv: Institute of the History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

9. Petlina, D. M. (2016). Some aspects of the history of the evacuation of museum treasures of Ukraine during the Second World War. Museums and Restoration as Instruments of Cultural Heritage Preservation: Present Day Challenges. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 91–94 [in Ukrainian].

10. Sych, O. I. (2007). The Fate of Museum Values of Eastern Ukraine during the Great Patriotic War. *Historical panorama* [in Ukrainian].

11. Stelmakh, I. F. (2009). Public Museums are in a Historical Retrospective View. *Centre of Monuments Research of the NAS of Ukraine and USPHCM*, 16, 102–111 [in Ukrainian].

12. Tkachenko, I. (2022). Preservation of Cultural Heritage. Lessons from World War II (Part 1). Ministry of Culture of Ukraine. Department of Culture

of the Executive Body of Kyiv City Council (Kyiv City State Administration). Museum of the History of the Tithe Church. URL: <http://mdch.kiev.ua/node/968> [in Ukrainian].

13. Tkachenko, M. I. (1996). Museums of Ukraine during the Second World War (1939-1945): *Dissertation Abstract* [in Ukrainian].

14. Blacksell, M., & Born, K. M. (2002). Private Property Restitution: The Geographical Consequences of Official Government Policies in Central and Eastern Europe. *Geographical Journal*, 168, 2, 178–90.

15. Cornett, J. (2010). Exile Masterpieces: The Evacuation of the National Gallery and the Tate during the Second World War. *Art Antiquity and Low*, 4 (15).

16. Drusus, L. (2016). How the Mona Lisa Escaped Destruction During World War II. *Mental Floss*. URL: <https://www.mentalfloss.com/article/84865/how-mona-lisa-escaped-destruction-during-world-war-ii>

17. How France Hid the Lohvre's Masterpieces During WWII (2013). URL: <https://twistedstifter.com/2013/05/louvre-and-mona-lisa-world-war-2/>

18. Lam, A. (2016). How the Mona Lisa Escaped Destruction During World War II. *Mental Floss*. URL: <https://www.mentalfloss.com/article/84865/how-mona-lisa-escaped-destruction-during-world-war-ii>

19. Natural History Museum. (n.d). URL: <https://www.nhm.ac.uk/>

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024

Цитування:

Заїка Г. О. Образ Києва у пейзажному живописі українського художника Сергія Шишка другої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 133–139.

*Заїка Галина Олександрівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2454-2408>
dme2122.gzaika@dakkkim.edu.ua*

Zaika H. (2024). *The Image of Kyiv in Landscape Painting by a Ukrainian Artist Serhii Shyshka of the Second Half of the 20th Century*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 133–139 [in Ukrainian].

ОБРАЗ КИЄВА У ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА СЕРГІЯ ШИШКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є вивчення репрезентації образу міста Києва у пейзажному живописі видатного українського художника С.Шишка, крізь призму авторського художнього бачення та стилістичного розвитку. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано такі методи, як аналітичний, порівняльний мистецтвознавчий, що дозволило цілісно розглянути означену проблематику та отримати науково обґрунтовані результати дослідження. **Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано стилістичні особливості художника, зокрема поєднання реалістичних традицій з елементами імпресіонізму, що виразно простежуються в його роботах. Розглянуто основні теми, мотиви і техніки, які характеризують його творчий шлях та значення художника в контексті розвитку українського мистецтва. **Висновки.** У статті розглядається творчість видатного українського художника С. Шишка, одного з провідних майстрів пейзажного живопису України ХХ століття, чия творчість залишила вагомий слід у мистецькому житті України означеного періоду. Основна увага приділена його внеску в розвиток пейзажного живопису, зокрема зображенню пейзажів з краєвидами міста Києва. Підкреслено важливість С. Шишка як художника, який зробив значний внесок у розвиток українського мистецтва, зокрема в реалістичний пейзажний живопис, та його вплив на наступні покоління українських митців. Творчість С. Шишка є важливою складовою українського мистецтва ХХ століття, яка виразно відображає культурну та історичну значимість Києва. Його роботи, зосереджені на міському пейзажі, збагачують наше уявлення про Київ як символ національної ідентичності, як простір, що поєднує історію, культуру та природну красу. Через майстерне володіння світлом, кольором та композицією Сергій Шишко зміг передати багатогранність Києва, показавши його не лише як архітектурний або природний об'єкт, а як місце, де духовне й матеріальне тісно переплітаються. Художній образ Києва на полотнах С. Шишка слугує своєрідним містком між минулим і сучасністю, адже художник не тільки фіксував вигляд міста у конкретні моменти, але й передавав його дух, вічну сутність, що залишається актуальною через десятиліття.

Ключові слова: художній образ Києва, українське мистецтво, живопис, пейзажний живопис, реалізм, Сергій Шишко.

Zaika Halyna, Postgraduate Student of the National Academy of Culture and Arts Management

The Image of Kyiv in Landscape Painting by a Ukrainian Artist Serhii Shyshka of the Second Half of the 20th Century

The purpose of the article is to study the representation of the image of the city of Kyiv in the landscape painting of the outstanding Ukrainian artist S. Shyshko, through the prism of the author's artistic vision and stylistic development. **Research methodology.** Methods such as analytical and comparative art studies were used in the work, which made it possible to holistically consider the given problem and obtain scientifically based research results. **Scientific novelty.** The article first analyses the artist's stylistic features, in particular the combination of realistic traditions with elements of impressionism, which are clearly visible in his works. The main topics, motives and techniques that characterise his creative path and the importance of the artist in the context of the development of Ukrainian art are considered. **Conclusions.** The article examines the work of the outstanding Ukrainian artist S. Shyshko, one of the leading masters of Ukrainian landscape painting of the 20th century, whose work left a significant mark on the artistic life of Ukraine of that period. The main attention is paid to his contribution to the development of landscape painting, in particular to the depiction of landscapes with views of the city of Kyiv. The importance of S. Shyshko as an artist who made a significant contribution to the development of Ukrainian art, in particular realistic landscape painting, and his influence on subsequent generations of Ukrainian artists is emphasised. S. Shyshko's work is an important component of Ukrainian art of the 20th century, which clearly reflects the cultural and historical significance of Kyiv. His works, focused on the urban landscape, enrich our perception of Kyiv as a

symbol of national identity, as a space that combines history, culture and natural beauty. Through masterful command of light, colour and composition, Serhii Shyshko was able to convey the multifaceted nature of Kyiv, showing it not only as an architectural or natural object, but as a place where the spiritual and the material are closely intertwined. The artistic image of Kyiv on the canvases by S. Shyshko serves as a kind of a bridge between the past and the present, because the artist not only captured the appearance of the city at specific moments, but also conveyed its spirit, its eternal essence, which remains relevant decades later.

Keywords: artistic image of Kyiv, Ukrainian art, painting, landscape painting, realism, Serhii Shyshko.

Актуальність теми дослідження. Київ, як місто з багатою історією, культурою та природною красою, є джерелом натхнення для багатьох художників, які зображали його у пейзажному живописі. Образ Києва у пейзажах часто поєднує як архітектурні елементи, так і природні ландшафти, що підкреслює його унікальний характер. Київ у пейзажному живописі постає як місто, де архітектурна велич гармонійно поєднується з природою. Художники через пейзажі передають не лише зовнішній вигляд міста, а й його душу — багату на історію, красу й гармонію. Сергій Шишко відомий своїми живописними творами, що показують краєвиди Києва в різні пори року.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика розвитку українського мистецтва другої половини ХХ століття знайшла відображення у працях Т. Кара-Васильєвої [5], В. Монсевич [8], О. Петрової [10], Г. Скрипник [3], М.Юр [18]. Корпус літератури, присвячений творчій діяльності С.Шиска відображує як альбоми робіт українського митця, видані в різні роки [1; 9; 14–17], бібліографічні покажчики [13], так й дослідження таких науковців, як А.Волкова [2], М.Катаєва [4], К.Липа [6], А.Литвин [7], М.Полякової [11], О.Пономар [12]. Проте питання дослідження творчості С.Шиска є актуальним на сьогодні і потребує поглибленого вивчення.

Метою статті є вивчення репрезентації образу міста Києва у пейзажному живописі видатного українського художника С.Шиска, крізь призму авторського художнього бачення та стилістичного розвитку.

Виклад основного матеріалу. Формування українського мистецтва ХХ століття відбувалося довкола відомих центрів мистецтва у Києві, Харкові, Одесі. На той час київська школа живопису була значимим напрямом в українському мистецтві, який сформувався на базі Київського художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), що об'єднує кілька поколінь художників, які працювали в реалістичній та імпресіоністичній традиціях, приділяючи особливу увагу пейзажам, портретам та жанровим картинам.

Характерними рисами київської школи живопису були реалізм і соціалістичний

реалізм. Протягом радянського періоду київська школа живопису переважно слідувала принципам соціалістичного реалізму — офіційного напрямку, що вимагав від митців зображати ідеали радянської влади. Художники відтворювали сцени праці, життя робітників і селян, проте зберігали увагу до деталей і реалістичності в зображенні персонажів і навколишнього середовища [1]. Як слушно відзначає В.Монсевич, «українська культура ХХ ст. реалізувалася під домінуючим впливом політики, коли внутрішні та зовнішні суспільно-політичні чинники визначають життя людей, їхні культурні темпоритми. Динаміка соціально-психологічного процесу швидких і радикальних змін, екстремальні соціально-політичні умови вплинули на історичний хід культури як системи та високу доступність до творчої перебудови, до самореалізації через механізм постійної підтримки. Було достатньо матеріалу для підтримки героїчної та романтичної естетики ХХ ст.» [8, 311].

Зародження і розвиток київської школи живопису відбувалося у річищі її становлення під впливом європейських художніх течій і рухів, що, сполучаючись із національною традицією, поставало своєрідним культурно-мистецьким явищем, яке відображало героїчні сторінки вітчизняної історії. Втрата національно-художньої самобутності та перелаштування мистецтва під ідеологічні кліше і канони естетики соцреалізму позначилося на тематичному спрямуванні робіт історичного жанру, що відбилося у формуванні «тематичної картини» радянської доби. Водночас у межах вузьких дозволених рамок творчості з'являються також роботи, у яких художники зверталися до витоків української історії, представляючи незаангажовані образи визначних осіб і подій, що розгорталися у різні історичні періоди [8, 313].

Київська школа живопису відома своїм внеском у розвиток українського пейзажного живопису: художники зображували красу українських міст, зокрема Києва, природу Полісся, Карпат, степів та Дніпра. Визначні майстри пейзажу, як-от С.Шишко, у своїх роботах відображали зміни сезонів природи, світло і колорит рідної природи та ін. Не обійшлося і без впливу імпресіонізму:

незважаючи на офіційну домінанту реалізму, київська школа ввібрала елементи імпресіонізму, що проявляється в експериментах із кольором, світлом і відображенням швидкоплинних вражень. Цей підхід найбільше прослідковується у пейзажах та міських сценах. Художники київської школи постійно зверталися до українських національних тем, фольклору та історії, що підкреслювало їхню прив'язаність до рідної культури.

Київська школа живопису зіграла важливу роль у формуванні національної мистецької ідентичності України. Її митці створили велику кількість робіт, які відображають історичний, культурний та соціальний контекст України ХХ століття [2]. Навіть у часи радянської цензури, коли художники змушені були дотримуватися канонів соціалістичного реалізму, вони змогли зберегти свою індивідуальність і національну самобутність.

Одним із представників київської школи живопису був Сергій Федорович Шишко (1911–1997) – видатний український художник середини ХХ століття, чия творчість стала вагомим внеском у розвиток національного живопису. Особливу увагу він приділяв зображенню міського пейзажу Києва, що став важливим джерелом натхнення для митця. С. Шишко належав до покоління тих художників-професіоналів, які, як підкреслює О.Петрова,

«уникаючи тематичної картини із зображенням опереточно-піднесеної революційної міфології, знаходили мистецько-екологічну нішу в жанрах пейзажу, портрету, натюрморту, продовжуючи реалістичну творчість поряд із іноваційними живописними системами 60–80-х років» [10, 19].

С. Шишко родом з Чернігівщини, однак у зрілому віці назавжди пов'язав своє творче життя з нашим містом. Майбутній художник приїхав до Києва у 18 років на навчання, а з 1944 р. остаточно переїхав, жив та працював у Києві до кінця життя. Народився С. Ф. Шишко у 1911 році у місті Носівка на Чернігівщині, у родині ветеринарного лікаря. Його знайомство з мистецтвом розпочалося з уроків у художника та вчителя малювання Петра Лапи, у якого Шишко навчався у Ніжинській школі-семирічці з 1923 по 1926 роки. 1929 р. Сергій Шишко вступає до Київського художнього інституту, де навчається у Федора Кричевського (1879–1947). У цей же період на його графіку вплинув Михайло Бойчук (1882–1937), який тоді був професором Київського художнього інституту. У 1952-му р. тут відбулася його перша персональна виставка. У доробку митця також багато натюрмортів, карпатських і кримських пейзажів, замальовки з Шевченківських місць. Помер Сергій Федорович у 1997 році, похований на Байковому кладовищі [4].



Рис. 1. Сергій Шишко «Володимирська гірка», 1957 р., полотно, олія, 70,5х100,5.

Київ у роботах С. Шишка постає не лише як географічний об'єкт, а як символ культурної, історичної та природної цінності. Протягом десятиліть С.Шишко повертався до теми Києва, досліджуючи його різні аспекти, і

саме міський пейзаж став домінантою його творчого доробку. У його роботах він постає як багатозарова метафора історії та сучасності, культурного багатства та природної краси. У своїх картинах він

поєднував міське середовище з природними елементами, зокрема, зображаючи парки, пагорби та Дніпро як невід'ємну частину міського простору.

Найбільш відомою є серія живописних робіт митця «Київська сюїта», «Київські пейзажі». Шишко активно використовував

сезонні зміни природи для передачі різних настроїв і вражень про місто. Його твори, що зображують Київ у різні пори року, відзначаються чіткою композиційною структурою та тонкою роботою зі світлом і кольором [3].



Рис. 2. Сергій Шишко «Берег Дніпра», 1952 р. , полотно, олія, 60х80

Одним із улюблених місць для зображення Києва у С.Шиска були міські парки – Володимирська гірка, Маріїнський парк, Ботанічний сад. Художник з великим захопленням передавав красу зелених зон столиці, їхні алеї, квітучі дерева та річкові панорами. У весняних пейзажах Києва, таких як «Весна на Володимирській гірці», С.Шишко акцентує увагу на процесі пробудження природи, підкреслюючи енергію міста у цей

період. Шишко вдало використовував контраст між старовинною архітектурою та буйним розквітом природи, що підсилювало відчуття гармонії міського та природного середовища.

У роботах, таких як «Берег Дніпра», художник підкреслює просторову відкритість київського пейзажу. Широкі перспективи Дніпра і зелені парки міста створюють відчуття простору та легкості.



Рис. 3. Сергій Шишко «Фонтан», 1958 р., полотно, олія 60 x 65

З роками, як зазначає О.Пономар, все більше місця в творчості С.Ф. Шишка займає «той власний пейзаж», причетним до якого завжди відчуває себе глядач, поринаючи у створений уявою митця світ. Сергій Федорович багато часу проводив на пленері, умів побачити звичайний ландшафт під незвичним ракурсом, радіючи величі природи та зберігаючи для нас її неповторні миттєвості» [12, 107-108].

Особливе місце в творчості Шишка займають осінні пейзажі. Картини? такі як «Києво-Печерська лавра восени», вирізняються глибокими золотаво-оранжевими і червоними відтінками, що додають композиціям меланхолійного настрою. С. Шишко зосереджувався на передачі тонкої гри світла і тіні, створюючи враження

повільного згасання природи. Водночас архітектурні об'єкти в цих пейзажах набувають більшої ваги: храми, собори і монастирі, які часто зображує митець, постають як символи вічності на тлі мінливої природи.

Зимові пейзажі Києва у виконанні С. Шишка, зокрема «Парк взимку», передають відчуття тиші й спокою. Митець майстерно передавав текстуру снігу та холодні відтінки, які надають композиціям відчуття морозної свіжості. Характерною рисою зимових пейзажів є увага до архітектурних деталей, які на тлі білого снігу стають більш виразними. У цих роботах С.Шишко демонструє здатність працювати з відтінками білого і світловими контрастами, що додають пейзажам особливої естетичної наповненості.



Рис. 4. Сергій Шишко «Парк взимку», 1958 р. полотно, олія 60 x 70

Архітектурні об'єкти Києва є важливою складовою творчості Сергія Шишка. Він зображував храми, монастирі та вулички міста як частину національної ідентичності, втіленої у матеріальних формах. Зокрема, Києво-Печерська лавра на багатьох полотнах художника постає не лише як архітектурний комплекс, а як символ української духовності та історичної спадщини. Шишко прагнув передати архітектурну велич Києва, не порушуючи при цьому гармонії природного середовища. Він розглядав архітектуру як складову частину цілісного міського ландшафту, що відображає історичну тяглість і сучасність міста.

Однією з ключових особливостей творчості Сергія Шишка є його здатність тонко працювати зі світлом і кольором. У його

роботах кольори відіграють роль не лише інструменту відображення реальності, а й засобу передачі емоцій і настроїв. Наприклад, весняні пейзажі наповнені ніжними пастельними відтінками, які підкреслюють легкість і свіжість цього періоду, тоді як осінні полотна вирізняються насиченістю та теплом кольорів, що викликають відчуття затишку та меланхолії.

Шишко працював у реалістичній манері, однак його пейзажі мають легкий імпресіоністичний відтінок. Він не приділяв надмірної уваги деталям, зосереджуючись на передачі загальної атмосфери, настрою і враження від зображуваного.

Творчість Сергія Шишка мала глибокий вплив на розвиток українського мистецтва ХХ століття. Його підхід до зображення міських

пейзажів, а також інтеграція природних і архітектурних елементів у гармонійне ціле, відкрили нові можливості для живописців, які зверталися до теми міста. Шишко заклав традицію, згідно з якою, міський пейзаж виступає не лише декоративним елементом, а й засобом глибокого осмислення взаємодії людини, історії та природи [4].

У 1980-х рр. понад 50 своїх робіт Сергій Шишко подарував Музею історії Києва, а протягом наступних років зробив ще низку кількісно менших, але вагомих у мистецькому сенсі подарунків [6, 309].

Вагомим виставковим проєктом стала ретроспективна виставка робіт художника «Сергій Шишко. Живописний щоденник. У тенетах часу», що відкрилася цього року у Національному музеї «Київська картинна галерея». Тематично вона охоплювала період творчості Сергія Федоровича від 1926 року, коли він навчався в Ніжинській школі, до останніх днів життя. Окрім київських робіт, були представлені твори Шишка з Самарканду, написані в період евакуації під час Другої Світової, у 1942–43 роках, а також картини, створені під час подорожей Україною – Шевченківськими місцями, Карпатами і Кримом [4].

Твори Сергія Шишка стали важливою частиною українського мистецтва, особливо щодо формування образу Києва в національному живописі. Його роботи відтворюють не лише топографічну реальність міста, а й його душу, тому вони мають особливу художню й культурну цінність. Шишко показав Київ як місто, де минуле й сучасне зливаються в гармонії природи й архітектури.

Наукова новизна. У статті вперше проаналізовано стилістичні особливості художника, зокрема поєднання реалістичних традицій з елементами імпресіонізму, що виразно простежуються в його роботах. Розглянуто основні теми, мотиви і техніки, які характеризують його творчий шлях та значення художника в контексті розвитку українського мистецтва.

Висновки. Творчість Сергія Шишка є важливою складовою українського мистецтва ХХ століття, яка виразно відображає культурну та історичну значимість Києва. Його роботи, зосереджені на міському пейзажі, збагачують наше уявлення про Київ як символ національної ідентичності, як простір, що поєднує історію, культуру та природну красу. Через майстерне володіння світлом, кольором та композицією С. Шишко зміг передати багатогранність Києва, показавши його не лише як архітектурний або природний об'єкт, а

як місце, де духовне й матеріальне тісно переплітаються.

Художній образ Києва на полотнах С. Шишка слугує своєрідним містком між минулим і сучасністю, адже художник не тільки фіксував вигляд міста у конкретні моменти, але й передавав його дух, вічну сутність, що залишається актуальною через десятиліття. Сезонні зміни, архітектурні символи та природні елементи у його роботах набувають значення метафор, які розкривають настрій і сутність української столиці.

Таким чином, досліджуючи творчість С. Шишка, можна зрозуміти не лише мистецькі прийоми та стилістичні особливості, але й глибокий культурний і духовний зв'язок митця з містом Києвом. Його роботи стали важливою частиною національної мистецької спадщини, в яких закарбовано не тільки визначні історичні місця та пейзажі столиці, але й внутрішнє життя цього міста, його неповторна атмосфера та історичний спадок. Творчість С. Шишка продовжує залишатися актуальною, оскільки його пейзажі Києва дають змогу сучасним глядачам побачити столицю України очима художника, відчути красу її природи і велич архітектури, зануритись у неповторний настрій, що був притаманний місту в часи, коли жив і творив великий митець.

Література

1. Виставка творів Сергія Федоровича Шишко. Каталог / Міністерство культури УРСР, Спілка художників УРСР. Складач В.П. Цельтнер. Київ, 1960. 14 с.
2. Волкова А. О. Формування художнього образу природи в пейзажному живописі : кваліфікаційна робота. Кривий Ріг, 2022. 83 с.
3. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т.5. Мистецтво ХХ століття / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. 1048 с.
4. Катаєва М. Співєць київського пейзажу: у столиці відкривають ретроспективну виставку Сергія Шишка. Вечірній Київ, 21 червня 2024 р. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/99731/> (дата звернення: липень 2024).
5. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2007. Вип. 7. С. 53–64.
6. Липа К. До питання про історію та основні засади формування колекції живопису музею історії м. Києва. Київські збірники історії, археології, мистецтва та побуту. 2021. № II. С. 306–401.
7. Литвин А. О. Український пейзажний живопис кінця ХІХ – поч. ХХІ століття в контексті європейського розвитку жанру : магістерська кваліфікаційна робота. Кривий Ріг, 2019. 146 с.
8. Монсевич В.В. Культурно-мистецьке середовище у формуванні київської школи

історичного живопису другої половини ХХ ст. Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки. 2021. Том 32 (71). № 4. С. 309-314. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45>

9. Народний художник Української РСР Сергій Федорович Шишко. Живопис. Рисунок. Каталог. Київ, Мистецтво, 1972. 28 с.

10. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60-80-х ХХ століття. Третє око: Мистецькі студії : Монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. С. 17–32.

11. Полякова М. Майстерні художників на культурній мапі Києва 1960–1980-х років. Сучасне мистецтво: Збірник наукових праць. 2022. Вип. 18. С. 167–174. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269725>

12. Пономар О. Квіти художника Сергія Шишка. Ніжинська старовина. 2011. Вип. 11 (14). С. 98-109

13. Сергій Федорович Шишко (1911-1944) : персон. бібліогр. пам'ятка до 105-річчя від дня народж. / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Бібліотека ; уклад. Л. Дейнека. Луцьк, 2016. Бібліогр.: 10 назв. (Генії пензля : Художники України - ювіляри 2016 р. ; вип. 6). URL: <http://194.44.187.2/eljournal/1/Schyschko.pdf> (дата звернення: липень 2024).

14. Сергій Шишко. Альбом / Упоряд. В. Павлов. Київ, Мистецтво, 1977. 85 с.

15. Сергій Шишко. Пейзажі Києва. Альбом / Автор вступної статті М. П. Стельмах. Київ, Мистецтво, 1971. 32 с.

16. Сергій Шишко. Твори з приватних колекцій. Каталог виставки. Київ, Київський музей російського мистецтва, 2006. 208 с.; іл.

17. Шишко С. Ф. Київська сюїта : альбом. Київ : Мистецтво, 1987. 86 с. : іл.

18. Юр М.В. Авторська модель мистецтва в науковому дискурсі. Український мистецтвознавчий дискурс. 2021. Вип. 2. С. 58-70.

6. Lypa K. (2021). On the question of the history and basic principles of the formation of the painting collection of the Museum of History of Kyiv. Kyiv collections of history, archaeology, art and everyday life. No. II. P. 306-401 [in Ukrainian].

7. Lytvyn A. O. (2019). Ukrainian landscape painting of the end of the 19th - beginning of 21st century in the context of the European development of the genre: master's thesis. Kryvyi Rih [in Ukrainian].

8. Monsevyich V.V. (2021). Cultural and artistic environment in the formation of the Kyiv school of historical painting of the second half of the 20th century. Academic notes of TNU named after V.I. Vernadskyi. Series: Historical sciences.. Volume 32 (71). No. 4. P. 309-314. DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45> [in Ukrainian].

9. People's Artist of the Ukrainian SSR Serhiy Fedorovych Shyshko. (1972). Painting. Drawing. Catalogue. Kyiv, Art [in Ukrainian].

10. Petrova O. (2015). From normativity to creative pluralism. Painting of the 60s-80s of the 20th century. Third eye: Art studios: Monographic collection of articles / Institute of problems today. an artist NM of Ukraine. Kyiv: Phoenix. P. 17–32 [in Ukrainian].

11. Polyakova M. (2022). Artists' workshops on the cultural map of Kyiv in the 1960s–1980s. Modern art: Collection of scientific works.. Issue 18. P. 167–174. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269725> [in Ukrainian].

12. Ponomar O. (2011). Flowers of the artist Serhii Shishko. Nizhyn antiques.. Issue 11 (14). P. 98-109 [in Ukrainian].

13. Serhiy Fedorovych Shishko (1911-1944): person. bibliography a souvenir for the 105th anniversary of the birth of / Eastern Europe. national University named after Lesi Ukrainka, Library; structure. L. Deineka. Lutsk, 2016. Bibliography: 10 titles. (Geniuses of the brush: Artists of Ukraine - anniversaries of 2016; issue 6). URL: <http://194.44.187.2/eljournal/1/Schyschko.pdf> [in Ukrainian].

14. Serhii Shishko. Album (1977). Kyiv, Art [in Ukrainian].

15. Serhii Shishko. Landscapes of Kyiv. (1971). Album. Kyiv, Art [in Ukrainian].

16. Serhii Shishko. (2006). Works from private collections. Catalog of the exhibition. Kyiv, Kyiv Museum of Russian Art [in Ukrainian].

17. Shishko S.F. (1987). Kyiv suite: album. Kyiv: Art [in Ukrainian].

18. Yur M.V. (2021). The author's model of art in scientific discourse. Ukrainian art history discourse. Issue 2. P. 58-70 [in Ukrainian].

References

1. Exhibition of works by Serhiy Fedorovych Shishko. Catalog (1960). Kyiv [in Ukrainian].
2. Volkova A.O. (2022). Formation of the artistic image of nature in landscape painting: qualification work. Kryvyi Rih [in Ukrainian].
3. History of Ukrainian art: in 5 volumes. T.5. Art of the 20th century (2007). Kyiv [in Ukrainian].
4. Kataeva M. (2024). The singer of the Kyiv landscape: a retrospective exhibition of Serhii Shishko opens in the capital. Vechirniy Kyiv, June 21. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/99731/> [in Ukrainian].
5. Kara-Vasilyeva T. (2007). Art history of the 20th century: concept, new approaches and evaluations. Ukrainian art history: materials, research, reviews. Vol. 7. P. 53–64 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 15.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024*

Цитування:

Капустаринська Т. В. Синтез мистецтв засобами скульптурних форм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 140–145.

Kapustarynska T. (2024). Synthesis of Arts by means of Sculpture Forms. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 140–145 [in Ukrainian].

Капустаринська Таїсія Володимирівна, аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, скульптор, куратор проєктів Комунального закладу «Міська художня галерея» (м. Одеса)
<http://orcid.org/0009-0007-6640-420X>
kapustarinskaya.tasya.ne@gmail.com

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЗАСОБАМИ СКУЛЬПТУРНИХ ФОРМ

Мета роботи. Охарактеризувати синкретизм скульптурних форм у розвитку монументальної української скульптури; наголосити на національних особливостях розвитку національної скульптури на прикладі робіт сучасних українських скульпторів. **Методологія роботи** полягає і принципі цілісного та системного підходів до вивчення синтезу мистецтв у скульптурних формах українських митців. Застосовано аналітичний метод для вивчення наукових підходів щодо синтезу мистецтв, а також метод художньо-стилістичного, а також системно-функціонального щодо структурування мистецьких робіт як феномену сучасної монументальної скульптури. **Наукова новизна** дослідження полягає у дискурсі щодо синтезу мистецтв у мистецтвознавчому середовищі, охарактеризувавши деякі мистецькі твори, які відносяться до категорії монументальна скульптура. **Висновки.** Слід зазначити, що українському мистецькому просторі відбувається синтез між класичними формами та інтермедійними інсталяціями, що створює складний і багатошаровий контекст для сучасних художників. Сприйняття часу, простору та матеріалу стає пластичним і змінним, а це, у свою чергу, стимулює розвиток нових естетичних форм. Скульптурні образи мають значний вплив на формування стилів молодих митців, де акцентується не лише на силуетах, але й на конкретних елементах, що походять з різних форм. Митці вибудовують асоціативні візуальні ряди, втілюючи нереалістичні, але водночас глибоко символічні образи, які резонують із глядачами на емоційному рівні. У прикладах із майстерень, про які ви згадали, ми бачимо, як різноманітність матеріалів і художніх форм та способів виконання використовується для створення цілісних і завершених образів, що відображають синтез різних мистецтв. Тема синтезу мистецтвами різними скульптурними формами, які іноді здаються абсолютно несумісними, справді є однією з найактуальніших для дослідження.

Ключові слова: скульптура, синтез мистецтв, скульптурні форми, монументальна скульптура.

Kapustarynska Taisiya, Postgraduate Student, National Academy of Creative Arts and Architecture, Sculptor, Project Curator of the Miska Art Gallery Municipal Foundation

Synthesis of Arts by means of Sculpture Forms

The purpose of the work is to characterise the syncretism of sculptural forms in the development of monumental Ukrainian sculpture; emphasise the national features of the development of national sculpture on the example of the works of modern Ukrainian sculptors. **The methodology** of the work consists in the principles of holistic and systemic approaches to the study of the synthesis of arts in the sculptural forms of Ukrainian artists. An analytical method was applied to study scientific approaches to the synthesis of arts, as well as an artistic-stylistic method, as well as a system-functional method to the structuring of artistic works as a phenomenon of modern monumental sculpture. **The scientific novelty** of the study consists in the discourse on the synthesis of arts in the art history environment, characterising some works of art that belong to the category of monumental sculpture. **Conclusions.** It should be noted that in the Ukrainian art space there is a synthesis between classical forms and intermedia installations, which creates a complex and multi-layered context for modern artists. The perception of time, space and material becomes plastic and changeable, and this, in turn, stimulates the development of new aesthetic forms. Sculptural images have a significant influence on the formation of styles of young artists, where the emphasis is not only on silhouettes, but also on specific elements originating from various forms. Artists build associative visual sequences, embodying unrealistic, yet deeply symbolic images that resonate with viewers on an emotional level. In the examples from the workshops you mentioned, we see how a variety of materials and art forms and execution methods are used to create coherent and complete images that reflect the synthesis of different arts. The theme of the synthesis of arts in different sculptural forms, which sometimes seem completely incompatible, is indeed one of the most relevant for research.

Keywords: sculpture, synthesis of arts, sculptural forms, monumental sculpture.

Актуальність теми дослідження. На сьогодні сучасне світове мистецтвознавство переживає час великого синтезу, що відображено в тенденціях об'єднання різних аспектів людського досвіду і вираження їх через різні форми мистецтва. Синтез може виявлятися в поєднанні різних жанрів, стилів або навіть культурних традицій для створення нових та унікальних творів.

Синтез мистецтв сприяє глибокому розумінню світу та підвищенню рівня культурного розвитку суспільства. Органічний мистецький синтез відкриває нові можливості для сприйняття, інтерпретації та відтворення світу.

У XXI столітті ми спостерігаємо зростання інтересу до вираження, а водночас сприяє виникненню нових форм, які можуть бути багатограничними і глибокими у своїй символіці та значенні. Такий синтез може сприяти не лише культурному розвитку, а й підвищенню глибини індивідуального духовного досвіду кожного митця.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблему синтезу мистецтв носить як прикладний, так і світоглядний характер, висвітлено у працях таких філософів як: І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шлегель, М. Бердяєв та інші. Теоретичні аспекти відповідно до синтезу мистецтв, окремо досліджується у працях учених О. Афоніної [1], К. Станіславської [2], В. Чернявського, І. Кузнецової, Т. Кара-Васильєвої, З. Чегусової [3] та ін.

Поняттю синтезу мистецтв як прояву гармонії на підґрунті багатьох видів мистецтва присвячено низку статей українських дослідників таких як: Р. Одрехівського [4, 41-42], А. Айгістової [5, 33-39], С. Триколенко та І. Єлісєєва [6, 222-229]. Дослідженню сучасної української скульптури присвячено низку статей В. Одрехівського [7, 8, 9], які охоплюють проблеми інтермедіальності та жанрово-видового синтезу, зокрема зосереджується на мистецтвознавчому аналізі творів і проблемі міжмистецької взаємодії.

У статті «Українська скульптура кінця XX – початку XXI століть: ефект дифузії» О. Голубець [10, 4-10] порушує питання концептуальних змін у виставковій тривимірній пластиці, які в останні роки значно впливають на публічну скульптуру, зокрема визначив, що у процесі зміни поколінь українська скульптура позбувається пострадянських стереотипів, органічно входить в архітектурне чи природне середовище, втрачає звичні обриси.

Виклад основного матеріалу. Синтез мистецтв є важливою та багатогранною складовою історії мистецтва, яка відображає

складність та різноманітність людського досвіду та культурної спадщини. У давні часи, у період античності, мистецтво було не лише засобом вираження естетичних ідей, а й засобом спілкування, релігійного культу та вираження суспільних цінностей. Саме тоді ми бачимо початок синтезу різних видів мистецтва, таких як архітектура, скульптура, живопис, музика та література, у великих комплексних проектах, які відображали ідеали та цінності того часу.

Протягом історії мистецтва спостерігаються численні приклади синтезу мистецтв у різних культурах та епохах. Наприклад, у середньовічній Європі архітектурні споруди часто були прикрашені різними формами мистецтва, такими як фрески та рельєфи, що співіснували з архітектурою для створення комплексних архітектурних ансамблів. У Ренесансі ідея синтезу мистецтв досягла свого піку, де художники, такі як Леонардо да Вінчі, поєднували знання з різних галузей, таких як наука, інженерія та мистецтво, для створення революційних творів.

Так, синтез мистецтв є важливою та багатогранною складовою історії мистецтва, яка відображає складність та різноманітність людського досвіду та культурної спадщини. У давні часи, у період античності, мистецтво було не лише засобом вираження естетичних ідей, а й засобом спілкування, релігійного культу та вираження суспільних цінностей. Саме тоді вбачається початок синтезу різних видів мистецтва, таких як архітектура, скульптура, живопис, музика та література, у великих комплексних проектах, які відображали ідеали та цінності того часу.

У сучасному світі також спостерігаємо синтез мистецтв у різних формах, включаючи мультимедійні та інтерактивні інсталяції, де різні види мистецтва, такі як: відеоарт, звукове мистецтво та скульптура, об'єднуються для створення імпресивного та захоплюючого мистецького досвіду. Цей синтез відображає сучасні технології та ідеї, а також продовжує традиції попередніх епох, де мистецтво слугувало як засіб спілкування та виразу складних ідей та емоцій.

У сучасному етапі, з введенням нових технологій та медіа, мистецтво також зазнає революційних змін, що відкривають нові можливості для синтезу та взаємодії між різними скульптурними формами виразності. Це вимагає від митців постійного оновлення своїх підходів та розуміння сучасних тенденцій.

Крім того, синтез мистецтв розглядається як органічна єдність, яка об'єднує різні види мистецтва в межах одного художнього твору

або ансамблю. Справжній синтез досягається, завдяки елементам різних мистецьких форм, що гармонійно поєднуються через ідейно-змістову спільність.

Стилістичне поєднання - це ще один аспект синтезу мистецтв, яке виражається у взаємодії різних стилів, технік або жанрів мистецтва в одному творі чи ансамблі, що додає йому додаткової виразності [9, 97-98].

Такий підхід до синтезу мистецтв сприяє створенню багатогранних та емоційно насичених творів, які здатні вражати та надихнути глядача.

Слід виокремити, що скульптура відіграє значну роль у тривимірному мистецтві, відображаючи культурні, соціальні та історичні зміни, що відбувалися протягом століть. Вона є важливою складовою культурної спадщини і часто стає символом певних історичних подій або ідеологій. Протягом різних історичних періодів монументальна скульптура змінювала свої форми, матеріали, методи та функції, відображаючи дух свого часу.

На сьогодні актуальним є переосмислення та аналіз сучасних тенденцій у монументальній скульптурі. Важливо вивчати естетичні особливості монументальної пластики, розуміти, звідки походять ідеї сучасних українських скульпторів, і як ці ідеї впливають на їхню роботу в контексті світового мистецтва. Це допоможе не тільки зрозуміти сучасні художні процеси, але й сприятиме позиціонуванню української монументальної скульптури на міжнародній арені [8, 202-203].

У цьому контексті важливо правильно використовувати та аналізувати мистецтвознавчі терміни, що характеризують скульптуру. Розуміння цих термінів дозволяє глибше проникнути у суть художніх творів, оцінити їхню естетичну цінність і значення, а також сприяє кращій комунікації в мистецькому середовищі.

У межах нашого дослідження для аналізу, взято відомих українських скульпторів (Анатолій Куш, Назар Білик, Володимир Журавель), які за нашим визначенням на сьогодні є сучасними авторами, що використовують традиційні для скульптора матеріали – гіпс, дерево, бронза, камінь.

Скульптури Анатолія Куша дійсно мають виразну монументальну складову, відображаючи потужний синтез української архаїчності та античності. Його еклектична творча філософія поєднує в собі кілька різних стилів, включаючи фігуративний символізм, реалізм й індивідуальний експресивний абстракціонізм. А. Куш використовує фундаментальні геометричні форми - піраміду,

коло, куб - що надають його скульптурам додаткової глибини і символічної значущості, зберігаючи при цьому національний характер і художню самобутність.

Така багатшаровість його робіт допомагає занурюватися у складні культурні та історичні контексти, що робить його творчість важливою не лише в українському, але й у світовому мистецтві.

У просторових символіко-алегоричних композиціях циклу «Сад пристрастей» [11] зазначила О. Авраменко (канд. мистецтвознавства, директор галереї «Персона»), митець звертається до приховано зображувальних форм, що живуть у просторі за власними законами, менш за все зумовленими фігуративною інформативністю, а більше архітектонікою цілого... Тому в абстрактних композиціях несподівано з'являються конкретні, реалістичні елементи (форми) (Рис. 1).

Художник створив велику філософську серію творів, пронизану символізмом уперемішку з житейською філософією, де у химерній мішанині злилося високе й низьке, пафосне й брутальне. Форму, яку він робить примхливою, все ж не руйнує, залишаючи врівноваженою попри те, щодо неї «втручаються» матеріально і пластично чужорідні елементи, відіграючи здебільшого оповідну, а почасти уточнюючу, акцентуючи роль.... Тому ці скульптури комусь необхідно тлумачити, а комусь досить естетського споглядання розмаїтості, гри та мінливості форм.

Так, скульптури Назарія Білика дійсно відрізняються позитивними образами та настроєвістю. Його роботи часто представляють фрагменти з буденних ситуацій і містять елементи (форми), що дозволяє глядачеві відчувати особистий зв'язок із творчістю митця. У його пластичних формах підкреслюється виразність і додає глибини роботам митця [9, 101-102].

У той же час, в скульптурах Білика присутні позитивний настрій та глибокі переживання, що створює складну емоційну палітру, яка дозволяє виразити внутрішні конфлікти та прагнення до світла і добра.

За словами митця, реалістична мова в скульптурі – це лише один із методів, яким можна висловлюватися. Основою є - змістова наповненість. Вибір візуальної мови важливий лише через розкриття теми скульптурної композиції, за яку створюють - традиційність пов'язана з реалістичним зображенням людини, але це не так. Біль, смерть, соціальні устрою – художнику цікаво, що пов'язане з людиною та суспільством.



Рис. 1. Анатолій Куш, «Сад пристрастей» та «Одвічне», Київ, 2000

З словами митця, важлива і форма, і образ. Це не антоніми. Як зазначав Кандінський - «не існує жодної форми, яка б не говорила про себе багато чого». Інша річ,

що людина не завжди здатна прочитати форму виразно. Якщо переглянути серію «Контрформи» (Рис. 2), то форма роботи вже відсилає глядача до зрозумілих асоціацій.



Рис. 2. Назарій Білик. Із серії «Контрформи», 2012

За означенням мистця, скульптура – це, звичайно ж, форма у просторі. Я не тікаю від цього і не ставлю під сумнів. Але в серіях робіт «Контраформи» або «Ємності» - головним об'єктом мого інтересу та дослідження є не сам обсяг як такий, а фіксація простору навколо нього, який зазвичай невидимий. Основна ідея цих серій у дослідженні ілюзій нашого сприйняття дійсності. Роботи схожі на відбитки, де зображення схоже на ємність, з якою порівнюється людина. Формальний принцип для цих серій спровокував простий процес, який скульптор переживає тисячу разів, поки він працює над твором [12].

Скульптури Володимира Журавля вирізняється своїм багатограним підходом до формотворення. Митець майстерно варіює між натуралізмом і абстракцією, що дозволяє йому створювати роботи з широким спектром емоцій та ідей.

В. Журавель - відомий український скульптор, який концентрується на монументальних якостях своїх творів, акцентуючи увагу на суттєвому та уникаючи зайвих деталей. Його твори часто містять лірично-поетичні образи, що відображають архаїчних героїв і підкреслюють історичну тяглість. Лаконізм і простота форм є ключовими елементами його художньої мови,

що дозволяє зосередити увагу на головному, залишаючи простір для інтерпретації глядачем.

У 2018 році Володимир Журавель зробив пам'ятник Іллі Муромцю, використовуючи 3D-друкування, що дозволило перетворити віртуальну 3D-модель в реальний фізичний об'єкт. Виліплену скульптуру невеликого розміру сканували, після доопрацювання на комп'ютері та збільшення у масштабі роздрукували частини та відлили з металу [14].

У 2021 році у парку м. Києва, встановлено скульптуру «Малюк серфер» (Рис 3) Володимира Журавля.



Рис. 3. Володимир Журавль, «Малюк серфер», Київ, 2021

За словами В. Журавля ця скульптура - Малюк серфер, який встановлено на острові Іллі Муромця біля входу в Хпарк, став десятим малюком в Україні, а в Києві сьомою скульптурою малюка. Він стоїть на дошці гідрофойл, що символічно для серферів, а навколо зроблено стилізовану дошку у вигляді хвилі. На скульптурі відтворено назву на санскриті напівбога Варуна, який відповідає за водну стихію і вітер. А також символ води на скандинавській мові. Скульптура також виготовлялася за новою технологією, тобто 3D-друкування. Згодом усі елементи дороблялися та й шліфувалися та відлито у бронзі по частинах. Скульптурні форми шліфуються та тонуються. Таку технологію вперше використали під час підготовки пам'ятника Іллі Муромцю, а згодом за цією технологією було зробленої скульптуру Малюка серфера, який, за словами скульптора, - символізує початок українського річкового серфінгу, що став монументом у звичному міському ландшафті та настроює на

інтерактивність, конфронтації, а також взаємодії із середовищем і глядачами [15].

З розвитком сучасного мистецтва скульптура перейшла в нові, сфери, зокрема віртуальні реальності, у скульптурі відкривають нові можливості для дослідження тривимірного простору, розширюючи інструментарій митців і сприяючи розвитку сучасного мистецтва. Це збагачує мистецький процес, включаючи в себе нашарування різних поколінь та мистецьких парадигм. У цьому синкретичному українському мистецькому контексті класична скульптура, інтермедійні інсталяції та монументальні скульптурні експерименти на відкритому просторі співіснують і взаємодіють, створюючи нові форми вираження і дослідження.

Висновки. Слід зазначити, що українському мистецькому просторі відбувається синтез між класичними формами та інтермедійними інсталяціями, що створює складний і багатосаровий контекст для сучасних художників. Сприйняття часу, простору та матеріалу стає пластичним і змінним, а це, у свою чергу, стимулює розвиток нових естетичних форм. Скульптурні образи мають значний вплив на формування стилів молодих митців, де акцентується не лише на силуетах, але й на конкретних елементах, що походять з різних форм.

Митці вибудовують асоціативні візуальні ряди, втілюючи нереалістичні, але водночас глибоко символічні образи, які резонують із глядачами на емоційному рівні. У прикладах із майстерень, про які ви згадали, ми бачимо, як різноманітність матеріалів і художніх форм та способів виконання використовується для створення цілісних і завершених образів, що відображають синтез різних мистецтв.

Тема синтезу мистецтвами різними скульптурними формами, які іноді здаються абсолютно несумісними, справді є однією з найактуальніших для дослідження.

Література

1. Афоніна О. С. Художні прийоми "подвійного кодування" в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_16
2. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб і доп. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с. :іл.
3. Синтез мистецтв: Навч. посіб. / В. Г. Чернявський, І. О. Кузнецова, Т. В. Кара-Васильсва, З. А. Чегусова. Київ: НАУ, 2012. 320 с.
4. Одрехівський Р. В. Синтез мистецтв у дизайні просторово-предметного середовища міста. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних*

процесах» Київ. Національна академія мистецтв України. 2020. С. 41–42.

5. Айгістова А. А. Гармонія і культурно-світоглядні трансформації: синтез мистецтв. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 36. Київ. 2019. С. 33–39. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3841/MZ_36-33-39.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 18.06.2024).

6. Триколенко С.Т., Єлісєєв І.А. Інтегрований синтез мистецтв на прикладі використання мотивів вікторіанської готики в мистецтві створення одягу та прикрас. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць*. Культура і мистецтво. 2022. Вип. 26. С. 222–229. doi: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2022.26.27>.

7. Одрехівський В. В. Монументалізм в сучасній скульптурі на прикладі творів Аніша Капура. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 11. С. 69–74.

8. Одрехівський В. Гігантський, монументальний, величний: термінологічний аспект сучасної скульптури. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. № 27. С. 202–213.

9. Одрехівський В. В. Українська скульптура ХХІ століття: проблема інтермедіальності, синтезу та жанрово-видового поділу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. № 31. С. 97–108.

10. Голубець О. Українська скульптура кінця ХХ – початку ХХІ століть: ефект дифузії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 41. С. 4–10.

11. Анатолій Куш. Сад пристрастей: сайт. URL: <http://sculptor.kiev.ua/gallery16.html> (дата звернення: 15.06.2024).

12. Назар Білик: «Художнику цікаво те, що пов'язано з людиною і суспільством». Шчербенко Арт Центр: сайт. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/publications/nazar-bilik/nazar-bilik-hudozhniku-cikavo-te-shho-pov-yazano-z-ljudinoju-i-suspilstvom/> (дата звернення: 18.06.2024).

13. Назар Білик і його уявні відстані в мистецтві. Українське відро: сайт. URL: <https://www.ukrainskevidrodzhennia.com/post/nazar-bilyk> (дата звернення: 18.08.2024).

14. Капустаринська Т. В. 3D-технології як сучасний інструмент скульптора-монументаліста. Наукові дослідження в контексті суспільного розвитку. XI Всеукраїнська мультидисциплінарна науково-практична Інтернет-конференція, 31 липня 2023, Україна, Чернівці : зб. матер. Електрон. дан. Київ : Яроченко Я. В., 2023. С. 33–37. : рис., табл.

15. Спортивний арт об'єкт Києва – Малюк серфер. Mixsport: портівний портал. URL: https://mixsport.pro/blog/sportivnij-art-obekt-kieva?fbclid=IwAR0yIfIlg8sugT71Gs3ulkoXHhjp-bovPVzLl_9eZskgkPxKD339UFLBI (дата звернення: 19.06.2024).

References

1. Afonina, O. S. (2017). Artistic Techniques of "Double Coding" in the Synthesis of Arts. *Actual*

Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture, 38, 118–128 [in Ukrainian].

2. Stanislavska, K. I. (2016). Artistic and Performing Forms of Modern Culture. Kyiv [in Ukrainian].

3. Cherniavskiy, V. H., Kuznetsova, I. O., Kara-Vasilieva, T. V., & Chehusova, Z. A. (2012). Synthesis of Arts. Kyiv [in Ukrainian].

4. Odrekivskiy, R. V. (2020). Synthesis of Arts in the Design of Spatial and Object Environment of the City. Abstracts of International Scientific and Practical Conference "Synthesis of Arts in Modern Sociocultural Processes" (pp. 41–42). Kyiv [in Ukrainian].

5. Aihistova, A. A. (2019). Harmony and Cultural and Ideological Transformations: Synthesis of Arts. *Art History Notes*, 36, 33–39 [in Ukrainian].

6. Trykolenko, S. T., & Yelisiev, I. A. (2022). Integrated Synthesis of Arts on the example of the Use of Victorian Gothic Motifs in the Art of Creating Clothes and Jewellery. *Theory and Practice of Design. Culture and Art*, 26, 222–229 [in Ukrainian].

7. Odrekivskiy, V. V. (2012). Monumentalism in Modern Sculpture on the example of the Works of Anish Kapoor. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 11, 69–74 [in Ukrainian].

8. Odrekivskiy, V. (2013). Gigantic, Monumental, Majestic: Terminological Aspect of Modern Sculpture. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 27, 202–213 [in Ukrainian].

9. Odrekivskiy, V. V. (2017). Ukrainian Sculpture of the 21st Century: Problem of Intermediality, Synthesis, and Genre-Species Division. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 31, 97–108 [in Ukrainian].

10. Holubets, O. (2017). Ukrainian Sculpture of the Late 20th and Early 21st Centuries: Effect of Diffusion. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 41, 4–10 [in Ukrainian].

11. Anatoly Kush. Garden of passions. (n.d.). URL: <http://sculptor.kiev.ua/gallery16.html> [in Ukrainian].

12. Nazar Bilyk: "The Artist is Interested in what is Connected with Man and Society." (n.d.). Shcherbenko Art Centre. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/publications/nazar-bilik/nazar-bilik-hudozhniku-cikavo-te-shho-pov-yazano-z-ljudinoju-i-suspilstvom/> [in Ukrainian].;

13. Nazar Bilyk and his imaginary distances in art. (n.d.). Ukrainian bucket. URL: <https://www.ukrainskevidrodzhennia.com/post/nazar-bilyk> [in Ukrainian].

14. Kapustarinska, T. V. (2023). 3D-Technologies as a Modern Tool of the Sculptor-Monumentalist. Scientific Research in the Context of Social Development. XI All-Ukrainian Multidisciplinary Scientific and Practical Internet Conference (pp. 33–37). Chernihiv [in Ukrainian].

15. Sports Art Object of Kyiv – Surfer boy. (n.d.). Mixsport: portable portal. URL: https://mixsport.pro/blog/sportivnij-art-obekt-kieva?fbclid=IwAR0yIfIlg8sugT71Gs3ulkoXHhjp-bovPVzLl_9eZskgkPxKD339UFLBI [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 05.08.2024
Прийнято до друку 12.08.2024

Цитування:

Фесенко В. В. Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 146–150.

Фесенко Віталій Вікторович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2967-7184>
veta7ka@gmail.com

Fesenko V. (2024). Art Market as a Factor in Shaping the Artistic Environment of Ukraine: Institutional Foundations and Development Prospects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 146–150 [in Ukrainian].

АРТ-РИНОК ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА УКРАЇНИ: ІНСТИТУЦІЙНІ ЗАСАДИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Мета роботи. Стаття присвячена впливу провідних осіб та інституцій українського арт-ринку на формування кола найвідоміших постатей у мистецькому середовищі, панівних тенденцій у мистецькому житті країни, смаків публіки, а також зростанню впливу представників арт-бізнесу на діяльність державних установ у сфері культури. **Методологія роботи** ґрунтується на застосуванні методів спостереження, аналізу та узагальнення, а також структурно-функціонального методу, розглядаючи арт-ринок та художнє середовище як тісно пов'язані суспільні явища. Застосований соціологічний підхід до мистецтва як колективної діяльності, у якій задіяні не лише художники, а велика мережа інших учасників культурного життя і арт-ринку. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні ролі місцевого арт-бізнесу у формуванні структури сучасного мистецького середовища України. Вперше було висвітлено питання, наскільки визначальним є вплив учасників українського арт-ринку (передусім – арт-дилерів, колекціонерів і пов'язаних з ними інституцій) на формування в українському мистецькому середовищі певного ієрархічного ранжування художників на представників мейнстріму та решту інших, менш відомих постатей, значна частина яких перебуває, так би мовити, на периферії культурного життя; також окреслено вплив арт-ринку на смаки публіки і діяльність державних органів у сфері культури. Досі в українському мистецтвознавчому дискурсі оминалася тема тісної взаємозалежності світу мистецтва та арт-ринку. **Висновки.** Арт-ринок проводить селекцію митців, які стають найвідомішими постатями в українському художньому житті та отримують можливість представляти країну на міжнародному рівні. Арт-ринок визначає публічні смаки; найуспішніші учасники арт-ринку (передусім – арт-дилери та колекціонери) прагнуть брати участь у формуванні державної культурної політики, інтегруючись у державні установи. Відповідно до світових тенденцій, приватний сектор отримуватиме дедалі більший вплив у сучасному культурному житті країни, що матиме як ряд переваг для розвитку українського арт-ринку і мистецького життя, так і певні, потенційно можливі, мінуси.

Ключові слова: арт-ринок, інфраструктура арт-ринку, арт-дилери, колекціонери, мейнстрім, мистецьке середовище, сучасне мистецтво, меценатство.

Fesenko Vitalii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Art Market as a Factor in Shaping the Artistic Environment of Ukraine: Institutional Foundations and Development Prospects

The purpose of the article. The article is devoted to the influence of the leading persons and institutions of the Ukrainian art market on the formation of the circle of the most famous figures in the artistic environment, the dominant trends in the artistic life of the country, the tastes of the public, as well as the growing influence of representatives of the art business on the activities of state institutions in the field of culture. **The methodology** of the work is based on the application of methods of observation, analysis and generalisation, as well as the structural-functional method, considering the art market and the artistic environment as closely related social phenomena. A sociological approach to art as a collective activity is applied, in which not only artists are involved, but a large network of other participants in cultural life and the art market. **The scientific novelty** of the work consists in the study of the role of local art business in shaping the structure of the contemporary artistic environment of Ukraine. For the first time, the question of how decisive is the influence of the participants of the Ukrainian art market (primarily – art dealers, collectors and

institutions related to them) on the formation of a certain hierarchical ranking of artists in the Ukrainian art environment on representatives of the mainstream and the rest of other, less well-known figures was highlighted, a significant part of which is, so to speak, on the periphery of cultural life; the impact of the art market on public tastes and the activities of state bodies in the field of culture is also outlined. Until now, the topic of close interdependence of the art world and the art market has been avoided in the Ukrainian art history discourse. **Conclusions.** The art market selects artists who become the most famous figures in Ukrainian artistic life and get the opportunity to represent the country at the international level. The art market shapes public tastes; the most successful participants of the art market (primarily art dealers and collectors) seek to participate in the formation of state cultural policy by integrating into state institutions. In accordance with world trends, the private sector will gain more and more influence in the modern cultural life of the country, which will have both a number of advantages for the development of the Ukrainian art market and artistic life, as well as certain, potentially possible, disadvantages.

Keywords: art market, art market infrastructure, art dealers, collectors, auctions, mainstream, artistic environment, contemporary art, patronage.

Актуальність теми дослідження. У сучасній українській науці бракує ґрунтовних досліджень, присвячених функціонуванню українського арт-ринку та його впливу на мистецьке середовище. Мистецтвознавчий дискурс приділяє певну увагу соціальному або політичному контексту діяльності митців, але при цьому зазвичай оминає питання тісної взаємодії художників з визначальними представниками арт-ринку – арт-дилерами та колекціонерами. Вплив арт-ринку на художнє життя України залишається малодослідженою темою.

Аналіз досліджень і публікацій. Існує ряд робіт, присвячених становленню окремих інституцій, які утворюють інфраструктуру українського арт-ринку. Стаття Д. Белькевича присвячена розвитку українських аукціонів з продажу предметів мистецтва [2]; К. Гончар коротко висвітлює основні етапи розвитку українських арт-галерей [4]; І. Яцик здійснила огляд появи інституцій, які підтримують розвиток сучасного мистецтва [8]; А. Аветова склала перелік виставок, які стали знаковими для формування мистецького середовища України [1]; А. Луговська простежила становлення «PinchukArtCentre» як найбільшої української приватної культурної інституції [6]. Праця Г. Вишеславського «Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму» присвячена мистецькому руху «Нової хвилі» в Україні, у якій також побіжно розглянуто питання впливу кількох комерційних галерей та приватних фондів на виокремлення мейнстріму серед українських сучасних митців [3]. Проте праці, присвячені всебічній взаємодії арт-ринку і мистецького середовища країни від часів Незалежності до сьогодення, поки що відсутні.

Мета дослідження. Стаття присвячена основним інституціям, які утворюють інфраструктуру українського арт-ринку, їхньому визначальному впливу на мистецьке середовище країни, а також зростанню участі

представників арт-бізнесу у діяльності державних культурних установ.

Виклад основного матеріалу. Просте визначення арт-ринку – це фізичне або віртуальне місце, де здійснюється купівля і продаж образотворчого (візуального) мистецтва [11]. Основними інституціями, які утворюють інфраструктуру розвиненого арт-ринку, є: арт-галереї (або, узагальнено, арт-дилери); аукціонні домів; державні установи, які регулюють діяльність на арт-ринку; культурні інституції (арт-центри, музеї), які сприяють просуванню художників; спеціалізовані інвестиційні арт-фонди; арт-ярмарки. В Україні після пандемії та повномасштабного вторгнення арт-ярмарки практично відсутні, а діяльність інвестиційних арт-фондів поки що не розвинена. В цілому, для функціонування арт-ринку достатньо наявності відчужуваного предмета мистецтва, продавця (арт-дилера, аукціону або самого художника) і покупця.

Відомий американський соціолог Говард Бекер у своїй праці «Світи мистецтва» ще на початку 1980-х рр. показав, що мистецтво – це колективна діяльність, у якій задіяно багато сторін, а художники покладаються на певні конвенційні правила, які регулюють їхню творчу роботу та взаємодію із соціумом [10, 29]. Незалежно від свого бажання, художники все ж таки залежать від експертів та інституцій, які дають оцінку їхній роботі, реалізують їхні результати роботи на ринку, демонструють публіці, від державних установ і законодавства, від поведінки споживачів (колекціонерів, глядачів).

Найважливішими учасниками арт-ринку є арт-дилери (галеристи), аукціонні домів та колекціонери. Арт-дилери, які працюють на первинному ринку і вперше продають нові роботи художників, несуть основну відповідальність за формування репутації митців. Від маркетингових заходів, які здійснює арт-дилер (виставки, публікації,

участь у арт-ярмарках, робота з пресою і колекціонерами) залежить, наскільки художник стане відомим і користуватиметься попитом. Значний вплив на статус митця чинять колекціонери: поява твору мистецтва у колекції відомої особи підвищує авторитет і популярність художника. Найвпливовіші колекціонери створюють власні фонди, приватні музеї і мистецькі центри.

Канадський економіст Дон Томпсон запропонував умовно поділяти усіх учасників арт-ринку (арт-дилерів, аукціонні дома, арт-ярмарки, колекціонерів та художників) на три категорії: брендових (найвідоміших і найдорожчих у світі); мейнстримних (відомих на місцевому рівні та певною мірою на міжнародному); локальних (місцевих, які за кордоном практично невідомі і помітного впливу на місцевий арт-ринок та культурне життя теж не справляють) [12, 9-18]. Українські арт-дилери та колекціонери, які мають ресурси і репутацію, формують мейнстрим художнього життя країни (англ. mainstream – головна течія): вони обирають для співпраці коло митців, які отримають найбільшу впізнаваність серед публіки і ринковий попит.

Інституційний розвиток арт-ринку в Україні почався наприкінці 1980-х рр., коли з'явилися перші приватні галереї [4, 4]. У 1987 р. була заснована галерея «Совіарт» у Києві на Андріївському узвозі, наступного року також у Києві з'явилася галерея «Триптих арт». Розвиток арт-бізнесу в Україні був тісно пов'язаний із середовищем художників «Нової хвилі», які у 1980-1990-х рр. відійшли від соцреалістичного канону і почали працювати у різних стилістичних течіях (абстракціонізм, експресіонізм, поп-арт, сюрреалізм та ін.). Серед кількох сотень митців «Нової хвилі» з усіх областей України найвідомішими стали представники кількох неформальних творчих об'єднань, переважно з Києва та Одеси. Це передусім учасники київського сквоту «Паркомуна» (Ілля Чичкан, Арсен Савадов, Олександр Гнилицький та ін.); іншого сквоту з вул. Великої Житомирської під назвою «БЖ-АРТ» (Владислав Шерешевський, Андрій Блудов, Максим Мамсіков та ін.); об'єднання «Живописний заповідник» (Анатолій Криволап, Олександр Животков, Олександр Бабак, Марко Гейко); одеський осередок «Нової хвилі» на чолі з Олександром Ройтбурдом.

Успіху цих художників сприяла не лише індивідуальна художня манера, а і їхнє оточення, галереї, мистецтвознавці.

Популярності художників з об'єднання «БЖ-АРТ» та «Живописного заповідника» у 1990-х рр. посприяли українські галереї «Триптих Арт», «Ательє Карась» (зараз – «Карась Галерея»), а також відомий мистецтвознавець Едуард Димшиць, який керував колекцією мистецтва «Градобанку» [5]. У 1995 р. за підтримки банку (який у 2000 р. збанкрутував) була організована знакова виставка «Живописний заповідник» в Українському Домі [1, 46].

Одними з найвпливовіших у 1990-х рр. були київська галерея «УКВ» (працювала у 1991-1993 рр.) та приватний Музей сучасного мистецтва фірми «Тірс» в Одесі (існував протягом 1990-1999 рр.) [3, 120]. Серед головних експертів галереї «УКВ» був куратор і мистецтвознавець Олександр Соловійов. Галерея обрала для співпраці художників з об'єднань «Паркомуна» та «Живописний заповідник», активно взаємодіяла з пресою [3, 121]. Згодом, у 2000-х рр., О. Соловійов підібрав для колекції Фонду Віктора Пінчука значну кількість робіт колишніх учасників «Паркомуні» [6, 31].

За словами Д. Белькевича, у 1990-х рр., коли в країні ще не проводилася підготовка арт-менеджерів, власники арт-галерей самі виконували багато функцій: здійснювали на власний розсуд оцінку творів мистецтва, підбирали колекції, часто рекомендували тих художників, з якими галеристів пов'язували персональні стосунки, брали на себе завдання виховання смаків публіки [2, 55].

Музей сучасного мистецтва фірми «Тірс» в Одесі влаштовував виставки, кураторські екскурсії і лекції. Провідну роль у цьому осередку відіграли Михайло Рашковецький і Олександр Ройтбурд, які згодом розірвали стосунки з «Тірсом» і заснували об'єднання «Нове мистецтво» [3, 123]. Художників з «Паркомуні» та «Нового мистецтва» почав підтримувати новостворений в Україні Центр сучасного мистецтва Сороса (у Києві працював з 1993 до 2008 р., в Одесі – з 1996 до 2003) [3, 124]. Ця інституція найпомітніше вплинула на перетворення певного кола митців на мейнстрим українського мистецтва.

Серед молодого покоління художників у 2000-х рр. помітне місце посіли учасники групи «Р. Е. П.»: Жанна Кадірова, Нікіта Кадан, Леся Хоменко та ін. Популярність вони отримали завдяки своїй активній участі у подіях Помаранчевої революції у 2004 р. та сприянню ЦСМ Сороса, де того ж року пройшла їхня перша виставка «Революційний експериментальний простір». Згодом

художники отримали інституційну підтримку «PinchukArtCentre» і неодноразово ставали переможцями премії «PinchukArtCentre Prize», яка надає перспективи для подальшого розвитку молодих митців [6, 33-34]. «PinchukArtCentre» став найвпливовішою приватною культурною інституцією, яка мала можливість кілька разів представляти національний український павільйон на Венеційській бієнале. Зараз арт-центр є постійним учасником її паралельної програми. Інституція має ресурси, щоб здійснювати масштабніші проекти, ніж це можуть дозволити куратори і учасники національного українського павільйону.

Нові арт-галереї, які з'явилися після 2000-х рр., почали активніше працювати за кордоном, ніж галеристи початку 90-х: брати участь в арт-ярмарках, сприяти появі робіт своїх художників на відомих аукціонах. Як можна помітити, багато нових галерей продовжили роботу з митцями, які вже здобули репутацію у 90-х або на початку 2000-х рр. Наприклад, «VoloshynGallery» представляє кількох учасників групи «Р. Е. П.», а також працює з відомою художницею Владою Ралко. Інший успішний арт-дилер, Ігор Абрамович, наприкінці 2000-х почав співпрацювати з Анатолієм Криволапом, Олегом Тістолом, іншими живописцями і скульпторами [9]. І. Абрамович робить відомих українських художників ще відомішими завдяки якісним публікаціям: арт-дилер ініціював створення кількатомних видань (наприклад, останнє з них – «30 років присутності»), був автором ідеї і керівником праць Галини Скляренко «Нова українська скульптура» і «Українські художники: з відлиги до Незалежності». Арт-дилер працює з Інститутом проблем сучасного мистецтва (ІПСМ), який у 2001 р. став першою державною установою, яка займається дослідженням сучасного мистецтва [8]. З ІПСМ також співпрацюють інші галеристи і колекціонери (наприклад, С. Бенямінова, І. Воронов та ін.).

В Україні основна інфраструктура арт-ринку (найвідоміші галереї, кілька аукціонів, великих арт-центрів) зосереджена у Києві, тому й провідне місце у своєрідній ієрархії посіли переважно ті художники, які представлені київськими комерційними і некомерційними культурними установами. Харківська школа або митці зі Львова досить відомі, але не настільки медійні, як київське коло. Художники з решти областей часто

залишаються на периферії і не отримують такого ж висвітлення своєї роботи у ЗМІ.

Українські колекціонери, як і їхні іноземні колеги, добре розуміють, що їхня діяльність значною мірою визначає успіх художників та вигляд історії мистецтва. Наприклад, на сайті «Українського клубу колекціонерів сучасного мистецтва» розміщене звернення до тих, хто бажає стати учасником клубу: «Роблячи вибір сьогодні, ми проводимо своєрідну селекцію сучасного мистецтва, вибираючи, кого залишити в історії, пам'яті, колекції» [7].

В українському арт-середовищі протягом років неодноразово згадувалося про необхідність законодавства про меценатство у сфері культури, яке б забезпечило економічні стимули для колекціонування. Таким чином, арт-ринок може впливати не лише на сферу культури, а й на податкову політику. У деяких країнах світу діють вагомі пільги для меценатів, які дозволяють їм зменшувати базу оподаткування на вартість предметів мистецтва, подарованих музеям чи позичених для публічного показу (яскравим прикладом є США). В Україні досі триває розробка подібного закону. Його прийняття могло б стимулювати вихід певної частини арт-ринку з тіні, зростанню продажів мистецтва, зокрема на публічних аукціонах. В обмін на податкові пільги колекціонери сприяли б появі нових експонатів в українських музеях. Державна підтримка для меценатів і арт-бізнесу позитивно вплине передусім на продажі найдорожчих творів мистецтва, оскільки метою меценатів буде максимальне зменшення оподаткування. Невеликі арт-галереї і митці, чиї роботи продаються у нижчому ціновому діапазоні, помітного впливу можуть не відчути.

Висновки. На мистецьке середовище України, як і в інших країнах світу, мають вплив важливі учасники арт-ринку. «Перший ешелон» українських сучасних художників сформувався значною мірою завдяки певним арт-дилерам, колекціонерам, інституційній підтримці приватних фондів, завдяки діяльності кураторів та мистецтвознавців. Найуспішніші арт-дилери і колекціонери можуть брати участь у роботі державних установ, впливати на культурну політику і публічні смаки. Надання колекціонерам-меценатам податкових пільг, за зразком іноземного законодавства, в цілому позитивно посприяло б розвитку українського арт-ринку, оновленню музейних експозицій, але, імовірно, принесе найбільші переваги лише

тим, хто займається продажем і придбанням найдорожчих творів мистецтва.

Література

1. Аветова А. Виставки, що сформували обличчя українського мистецтва. *Арткурсив*. 2021. № 6 С. 46-47. Інститут проблем сучасного мистецтва : веб-сайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).

2. Белькевич Д. Українське публічне: 30 років аукціонного життя сучасного мистецтва. *Арткурсив*. 2021. № 6 С. 54-57. Інститут проблем сучасного мистецтва : веб-сайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).

3. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2020. 256 с.

4. Гончар К. Галерейна справа в Україні: як все починалось. *Арткурсив*. 2021. № 6 С. 4-5. Інститут проблем сучасного мистецтва : веб-сайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).

5. Димшиць Едуард Олександрович. *Ромен. Літературно-історичний альманах* : веб-сайт. URL: <https://romen-sula.org/dimshitsj-eduard-oleksandrovich/> (дата звернення: 25.09.2023).

6. Луговська А. PinchukArtCentre: трансформації як невід'ємна частина розвитку інституції сучасного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 35. Том 3. С. 29-36. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-4>.

7. Стати членом клубу. *Український клуб колекціонерів сучасного мистецтва* : веб-сайт. URL: <https://artcollectors.ua/membership/> (дата звернення: 25.09.2023).

8. Яцик І. Інституційна система сучасного мистецтва в Україні. Короткий нарис довгого шляху. *Арткурсив*. 2021. № 6 С. 12-13. Інститут проблем сучасного мистецтва : веб-сайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).

9. Abramovych.art. *Abramovych.art*: веб-сайт. URL: <https://abramovych.art> (дата звернення: 18.01.2024).

10. Becker H. S.. Art Worlds and Collective Activity. *Art Worlds. 25th Anniversary Edition Updated and Expanded*. Berkeley : University of California Press, 2008. P. 13-39. Massachusetts Institute of Technology : веб-сайт. URL: <https://web.mit.edu/uricchio/Public/Documents/Becker%20-%20Art%20Worlds%20.pdf>.

11. Howard J. R. Art market. *Encyclopedia Britannica*. 16 Aug. 2023. *Britannica* : веб-сайт. URL:

<https://www.britannica.com/money/topic/art-market> (дата звернення: 25.09.2023).

12. Thompson D. The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. New York : PalgraveMacmillan. 2008. 272 p.

References

1. Avetova, A. (2021). Exhibitions that Shaped the Face of Ukrainian Art. *Artcourse*, 6, 46–47. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> [in Ukrainian].

2. Belkevych, D. (2021). Ukrainian Public: 30 Years of Auction Life of Contemporary Art. *Artcourse*, 6, 54–57. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> [in Ukrainian].

3. Vysheslavskiy, H. (2020). Contemporary Art of Ukraine – from Underground to Mainstream. Kyiv [in Ukrainian].

4. Honchar, K. (2021). Gallery Business in Ukraine: How it all Started. *Artcourse*, 6, 4–5. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> [in Ukrainian].

5. Dymshyts Eduard Oleksandrovych. *Romen*. (n.d.). Literary and historical almanac. URL: <https://romen-sula.org/dimshitsj-eduard-oleksandrovich/> [in Ukrainian].

6. Luhovska, A. (2021). PinchukArtCentre: Transformations as an Integral Part of Development of Contemporary Art Institution. *Topical Issues of the Humanities*, 35 (3), 29–36. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-4> [in Ukrainian].

7. Become a Member of the Club. (n.d.). Ukrainian Club of Contemporary Art Collectors. URL: <https://artcollectors.ua/membership> [in Ukrainian].

8. Yatsyk, I. (2021) Institutional System of Contemporary Art in Ukraine. A Brief Outline of a Long Way. *Artcourse*, 6, 12–13. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> [in Ukrainian].

9. Abramovych.art. (n.d.). URL: <https://abramovych.art> [in Ukrainian].

10. Becker, H. S. (2008). Art Worlds and Collective Activity. *Art Worlds. 25th Anniversary Edition Updated and Expanded*. Berkeley, 13–39. URL: <https://web.mit.edu/uricchio/Public/Documents/Becker%20-%20Art%20Worlds%20.pdf> [in English].

11. Howard, J. R. (n.d.). Art Market. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/money/topic/art-market> [in English].

12. Thompson, D. (2008). The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. New York [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 08.08.2024
Прийнято до друку 16.08.2024

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.33 «19/20»

DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313300

Цитування:

Павлюк Т. С. Формування та розвиток сценічного бального танцю в Україні, з середини 90-х років XX ст. – початку 20-х років XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 151–155.

Павлюк Тетяна Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри мистецтв
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>
24caratsofart@gmail.com

Pavliuk T. (2024). Formation and Development of Stage Ballroom Dance in Ukraine from the Mid-90s of the Twentieth Century to the Early 20s of the Twenty-First Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 151–155 [in Ukrainian].

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК СЦЕНІЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ, З СЕРЕДИНИ 90-Х РОКІВ XX СТ. – ПОЧАТКУ 20-Х РОКІВ XXI СТ.

Мета статті – проаналізувати формування, тенденції та особливості розвитку сценічного бального танцю в Україні, з середини 90-х років XX століття – початку 20-х років XXI століття. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, системності. Для досягнення мети використані методи: систематизації – для усвідомлення поєднання подій сценічної бальної хореографії; синтезу – для аналізування специфіки процесів розвитку сценічної бальної хореографії в Україні; включеного спостереження – для перегляду окремих хореографічних творів, сценічних вистав і попереднього їх осмислення. **Наукова новизна:** вперше здійснено мистецтвознавчий аналіз формування та розвитку сценічної бальної хореографії в Україні, висвітлено специфіку існування бальної хореографії в сценічному просторі через призму діяльності театрів, шоу-балетів та колективів бального танцю, які функціонують з 90-х років XX століття. **Висновки.** Важливо зазначити, що одним із потужних напрямків вітчизняного хореографічного мистецтва є, саме - сценічна бальна хореографія. Україна є лідером серед інших країн світу, щодо популяризації бальних танців через театральну - сценічну практику. В інших країнах світу більш активніше розвивається конкурсно-спортивний напрямок, а зарубіжні шоу-балети являють собою синтезовані форми класичного та сучасного танцю з окремим залученням елементів бального танцю. Натомість українські танцюристи, в тому числі студенти та випускники кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ (спеціалізація – бальна хореографія), створюють велику кількість хореографічних постановок, концертних номерів, шоу-програм, мюзиклів, балетів, на основі лексики бальної хореографії, які, на жаль, залишаються набуток локальної танцювальної спільноти. На нашу думку, саме не сформованість промоції цього виду мистецтва, а також відсутність системної державної підтримки цієї галузі, унеможливають донесення до широкого кола глядачів високого потенціалу бальної хореографії, як видовищного сценічно-драматичного виду мистецтва.

Ключові слова: сценічний бальний танець, бальна хореографія, бальний танець, європейська та латиноамериканська програми бальних танців, конкурсний танець.

Pavliuk Tetiana, Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Arts, Kyiv University of Culture

Formation and Development of Stage Ballroom Dance in Ukraine from the Mid-90s of the Twentieth Century to the Early 20s of the Twenty-First Century

The purpose of the article is to analyse the formation, tendencies and peculiarities of the development of stage ballroom dance in Ukraine from the mid-90s of the twentieth century to the early 20s of the twenty-first century. **The research methodology** is based on the principles of objectivity, historicism, and systematicity. To achieve the goal, the following methods were used: systematisation – to understand the combination of events in stage ballroom choreography; synthesis – to analyse the specifics of the processes of development of stage ballroom choreography in Ukraine; included observation – to review individual choreographic works, stage performances and their preliminary comprehension. **Scientific novelty.** For the first time, an art historical analysis of the formation and development of stage ballroom choreography in Ukraine was conducted, the specifics of the existence of ballroom choreography in the stage space were highlighted through the prism of the activities of theatres, show ballets and ballroom dance groups that

have been operating since the 90s of the twentieth century. **Conclusions.** It is important to note that one of the most powerful areas of national choreographic art is stage ballroom choreography. Ukraine is a leader among other countries in the world in popularising ballroom dancing through theatrical and stage practice. In other countries of the world, the competition and sports direction are developing more actively, and foreign show ballets are synthesised forms of classical and modern dance with some elements of ballroom dance. Instead, Ukrainian dancers, including students and graduates of the Department of Choreographic Arts of the Kyiv National University of Culture and Arts (specialising in ballroom choreography), create a large number of choreographic productions, concerts, show programmes, musicals, ballets based on the vocabulary of ballroom choreography, which, unfortunately, remain the property of the local dance community. In our opinion, it is the lack of promotion of this art form, as well as the absence of systematic state support for this industry, that makes it impossible to convey to a wide range of viewers the high potential of ballroom choreography as a spectacular stage and dramatic art form.

Keywords: stage ballroom dance, ballroom choreography, ballroom dance, European and Latin American ballroom dance programmes, competitive dance.

Актуальність теми дослідження. Потужним напрямком вітчизняного хореографічного мистецтва є сценічна бальна хореографія. У популяризації бальних танців через театральну–сценічну практику, Україна посідає найперші лідерські позиції серед усіх країн світу.

З середини 90-х років ХХ століття, сценічна бальна хореографія в Україні активно розвивається, змінюючи форми, підходи, адаптуючись до сучасних соціокультурних процесів. Українські майстри бального танцю постійно створюють високохудожні хореографічні постановки, концертні номери, шоу–програми, мюзикли, балети, і саме ця мистецька діяльність потребує адекватної промоції та системної державної підтримки.

Впродовж тривалого часу багато фахівців (Д.Д. Базела, М.В. Бевз, М.В. Богданова, О.М. Вакуленко, Н.О. Горбатова, О.В. Касьянова, М.Є. Кеба, А.І. Крись, Л.В. Шестопад, Д.І. Шариков та ін.) розглядали вищезазначене питання побіжно, тому актуальність дослідження зумовлена необхідністю аналізування процесів та тенденцій розвитку сценічного бального танцю в Україні, з середини 90-х років ХХ століття – початку 20-х років ХХІ століття, що є досить важливим для розвитку хореографічної науки і практики.

Потужний розвиток сценічної бальної хореографії в Україні почався в середині 1990-х років. Завдяки ініціативі зав. кафедри бальної хореографії КНУКіМ Олени Василівни Касьянкової була створена освітня стратегія, яка передбачала підготовку фахівців з бальної хореографії з акцентом на її театральну–сценічний аспект. На той час (1994 р.), це була перша і єдина кафедра бальної хореографії в Європі, засновниками якої стали Проф. Олена Василівна Касьянова та Проф. Олег Євгенович Касьянов. До того часу бальні танці були присутні на сцені здебільшого у фоновому режимі, що означало виконання

парами стандартних фігур без застосування спеціальних прийомів сценічної драматургії. Водночас, вітчизняні виконавці бального танцю здебільшого були зосереджені на конкурсному напрямку бальної хореографії (стандартна європейська та латиноамериканська програми, формейшн, секвей).

Підготовка на кафедрі бальної хореографії КНУКіМ хореографів, здатних до постановки повноцінних з драматургічного погляду номерів і спектаклів бально–хореографічними засобами, відбувалася через інтеграцію вузькоспеціалізованих навчальних програм з широким спектром загально–хореографічних та мистецтвознавчих дисциплін. У результаті вже перші випускники кафедри почали плідну роботу не тільки в сфері танцювального спорту, а й в мистецько–сценічній сфері. Прикладом є творчий колектив «Міленіум» під керівництвом Т. Павлюк, діяльність якого втілила концептуальну позицію кафедри бальної хореографії КНУКіМ, її очільниці О. Касьянкової та підготовленого нею молодого покоління педагогів, перший випуск яких відбувся у 1999 р. Балет «Міленіум», зосереджуючись на хореопластичній мові бальної хореографії, брав участь в урядових заходах, благодійних балах, дипломатичних прийомах, телевізійних програмах тощо [8, 444].

Варто також зауважити, через скорочення ряду фахових дисциплін та годин відведених на існуючі дисципліни, в рамках оптимізації навчальних планів, кафедра хореографічного мистецтва КНУКіМ (спеціалізація бальна хореографія) ризикує втратити унікальні напрацювання та порушити безпрецедентну методику підготовки висококваліфікованих фахівців, створену в період керівництва кафедрою Касьянкової Олени Василівни (1994 - 2010 рр.)! Також, слід зазначити, що така негативна тенденція, відбувається не тільки у вищезазначеному університеті, а й у інших

вузах нашої країни, що може негативно вплинути на рівень освіти.

Випускників і студентів кафедри бальної хореографії КНУКіМ активно запрошують в якості учасників та балетмейстерів телевізійних танцювальних шоу («Танці з зірками», «Танцюють всі», «Танцюю для тебе») та інших телевізійних проєктів («Танцювальне Євробачення» [1], «Євробачення», «Україна має талант», «Людина року» тощо).

У 2007 році, вперше в історії міжнародного конкурсу "Євробачення", з'явилося нове шоу - «Танцювальне Євробачення» (засновник канал BBC). Шоу відбувалося у Лондоні та транслювалося на 24 міжнародних каналах. Україну представляла пара - Ілля Сидоренко та Юлія Окропирідзе, які на той час були студентами кафедри бальної хореографії КНУКіМ. Готувала до виступу пару Федорчук В.В. — українська тренерка та суддя зі спортивних танців. Валентина Володимирівна є Заслуженим тренером України зі спортивного танцю, суддя вищої категорії Всесвітньої Ради Танцю, голова колегії АСТУ, а також, колишня викладачка латиноамериканського бального танцю на кафедрі бальної хореографії КНУКіМ. Ілля і Юлія боролися за перше місце, але посіли почесне друге місце, отримавши 121 бал. Під час голосування українська пара декілька раз випереджала фінів, які в кінці кінців вибороли перше місце (Катя Куккула та Юсі Ваананен - набрали 132 бали). Бронзу отримали представники з Ірландії [1].

Яскравим втіленням здобутків наукової та творчої школи О. Касьянкової став Київський театр бального танцю. Цей колектив був заснований у 1978 р. як ансамбль бального танцю «Каскад» при студентському клубі Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. У 1999 р. його керівником став Олег Касьянов [6].

За час своєї активної творчої діяльності колектив отримав міжнародне визнання і неодноразово ставав володарем гран-прі, лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів-фестивалів майстрів мистецтв, а саме: лауреатом всеукраїнської молодіжної премії ім. М. Островського (1988 р.); лауреатом першої премії I всеукраїнського конкурсу артистів естради (2001 р.); володарем гран-прі II Всеукраїнського конкурсу артистів естради (2005 р.); володарем гран-прі XX Міжнародного конкурсу майстрів мистецтв «Квітнева весна – 2002» (з 64 країн світу в

номінації «хореографія»). Театр отримав гран-прі разом з державним ансамблем ім. Ігоря Мойсеева), у 2006 р. став володарем гран-прі XXIV міжнародного конкурсу майстрів мистецтв «Квітнева весна – 2006» (з 47 країн світу в номінації «Хореографія»). Театр виїжджав і за кордони України, ставши лауреатом міжнародних конкурсів-фестивалів майстрів мистецтв в Китаї (2003 р.), Італії (2004–2005 рр.), Іспанії та Португалії (2005–2006 р.), ОАЕ (2005 р.), Угорщині та Австрії (2006 р.) і ін [2].

Колектив з успіхом демонстрував своє мистецтво на національних і регіональних телеканалах, отримавши позитивні відгуки фахівців і телеглядачів про ексклюзивні авторські телепрограми: «Бал зірок» (1996 р.), «Запрошення до танцю» (1998 р.), «В ритмі вальсу» (1997 р.), «Класик–Прем'єр» (1999 р.), «Пристрасть танцю» (2000 р.), «3 Міленіум в міленіум» (2001 р.), «Віденські бали» (Колонна зала КМДА 2003–2004 рр.), Національна опера України 2005–2006 рр.), телеверсія виступів українських пар, підготовлених колективом на Віденському балі з Національної Віденської Опері (Австрія, 2007 р.) [3].

Протягом періоду діяльності театру відомі режисери України (Б. Шарварко, В. Вовкун, А. Солов'яненко, О. Марцінін, О. Мухарський і ін.) запрошували колектив для участі в урядових заходах, присвяченим пам'ятним датам і державним святкам, в Національному палаці мистецтв «Україна», Національній опері, Національній філармонії, Палаці спорту ін. Неодноразово танцівників театру залучали для постановки хореографічних номерів в концертах провідних українських співаків Є. Мірошниченко, М. Стеф'юк, В. Гришка, В. Степового, С. Чахоян, С. Ротару, В. Зінкевича, Н. Шестакової, колективів «Солов'ї України», «Гетьман» та багатьох інших [7].

Театр пропонував глядачам театралізовані шоу-програми з ексклюзивними постановками й костюмами, зокрема: «Танець – історія і сучасність», де мовою танцю було відображено розвиток європейської культури від давніх часів до сучасності; «Танцювальний вернісаж», де було представлено кращі зразки української та зарубіжної танцювальної сучасної культури [7].

26 лютого 2008 р. на 30-річному ювілеї колективу в Київському будинку вчителя солісти ансамблю «Каскад» показали киянам найкращі номери бального танцю зі своєї програми. Мобільність і вміння створювати

чудове шоу на будь-якому сценічному майданчику зробили Київський театр бального танцю цікавим партнером для багатьох театральних агентств. На жаль, через фінансові труднощі і тиск з боку керівництва Будинку вчителя Київський театр бального танцю змушений був припинити свою роботу [7].

Ініціативу столичних фахівців бальної хореографії було підхоплено в регіонах. Видатною з цього погляду є діяльність Вадима Єлізарова, який вже наприкінці 1990-х – початку 2000-х рр. почав пошуки в галузі сценічної бальної хореографії. Виступи в 1999 р. ансамблю «Вікторія» з шоу «Фантастика» в Німеччині надихнули його керівника В. Єлізарова створити театр танцю, чиї б вистави базувалися на лексикі бального танцю. У 2000 р. почав працювати Севастопольський театр танцю (нині ім. В. Єлізарова). В репертуарній афіші цього колективу в різні роки були спектаклі: «Історія кохання», «Весняна подорож», «Аргентинське танго», «Кармен», «Вальс про вальсі», «Exhibition», «Notre-Dame de Paris», «Пігмаліон», «Фуєте» тощо [5].

Пластичну мову бально-хореографічного мистецтва почасти застосовувала видатний український хореограф Аніко Рехвіашвілі, яка в 1995 р. заснувала професійний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», пізніше перейменований в «Аніко-балет». А. Рехвіашвілі разом зі своїм творчим колективом створила авторський хореографічний еклектичний стиль. В композиціях «Дві троянди», «Крик», «Очікування», «Болеро», «Рондо», «Новий день», балетах «Пори року», «Карміна Бурана», «Нескінченна сповідь», «Італійський альбом» гармонійно поєднувалися різні стилістичні елементи, цікава сюжетика, вивірена драматургія та професійне виконання. На думку Д. Шарикова, А. Рехвіашвілі використовувала «майже всю палітру формально-технічних, символічних, зображально-виражальних, жанрово-стилістичних аспектів та чинників впливу на глядача... власні новації у костюмах, танцювальному тексті, прочитанні музичного матеріалу... з використанням стилізації народно-сценічного танцю та модерн-танцю, техніки контемпорарі-данс, імпровізації...» [9, 167–168].

Аналізуючи виступи сучасних вітчизняних колективів, які працюють на основі лексики сценічного бального танцю в нічних клубах, А.І. Крись зазначає: «що основний акцент зроблено з урахуванням програми вар'єте. Розважальна програма,

яскраво вираженого видовищного характеру, в якій органічно сполучено танці-дефіле зі складною сценографією, сценічними костюмами, що трансформуються під час дійства і танцями в яких переважає розважальна лексика. У номерах застосовано декорацію, відеопроєкцію, світлові, лазерні, театралізовані, піротехнічні спецефекти, новітні технології, що значно підвищує видовищність виступів. Драматургія хореографічних творів для вар'єте підпорядкована зовнішнім факторам, пов'язаним із художнім оформленням танцю. На перший план виносяться різноманітна та швидка зміна малюнків з трансформацією сценографії, що призводить до несподіваних театральних ефектів. Новаційним наразі є використання багаторівневих танцювальних майданчиків, на яких танцюристи виконують складні віртуозні прийоми або утворюють оригінальні несподівані малюнки із застосуванням світлової кольорової партитури, а також поєднання хореографії з оригінальним жанром, використання машинерії, лазерного освітлення та ін...» [4, 150 - 151].

На сучасному етапі, серед великої кількості колективів, які презентують себе у напрямку сценічної бальної хореографії, достатньої популярності набув Театр танцю Віталія Загоруйко (Theater by Vitaliy Zagoruiiko). У репертуарі театру існують, як повноцінні вистави - «П'ять мюзиклів про кохання», «Шоуріл», так і хореографічні номери побудовані на лексикі європейського, латиноамериканського танцю з використанням елементів сучасної хореографії. У 2018 році колектив був задіяний у відомому телевізійному шоу - «Танці з зірками». Колективом було знято велику кількість відеокліпів – коротких хореографічних номерів з наявністю певних режисерських підходів та наскрізної драматургії. Колектив складається, у більшості, зі студентів та випускників кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ (спеціалізація – бальна хореографія), чемпіонів України та Європи з танцювального спорту, а також - фіналістів та учасників відомих танцювальних теле-проектів.

Висновки. Важливо зазначити, що одним із потужних напрямків вітчизняного хореографічного мистецтва є, саме - сценічна бальна хореографія. Україна є лідером серед інших країн світу, щодо популяризації бальних танців через театральну - сценічну практику. В інших країнах світу більш активніше розвивається конкурсно-спортивний напрямок, а зарубіжні шоу-балети являють

собою синтезовані форми класичного та сучасного танцю з окремим залученням елементів бального танцю. Натомість українські танцюристи, в тому числі студенти та випускники кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ (спеціалізація – бальна хореографія), створюють велику кількість хореографічних постановок, концертних номерів, шоу–програм, мюзиклів, балетів, на основі лексики бальної хореографії, які, на жаль, залишаються набутокм локальної танцювальної спільноти. На нашу думку, саме не сформованість промоції цього виду мистецтва, а також відсутність системної державної підтримки цієї галузі, унеможливають донесення до широкого кола глядачів високого потенціалу бальної хореографії, як видовищного сценічно–драматичного виду мистецтва.

Література

1. Вікіпедія. Україна на танцювальному Євробаченні URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83_%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96 (дата звернення: 01.07.2024).
2. Енциклопедія сучасної України. Касьянов Олег Євгенович. офіційний сайт. URL: <https://esu.com.ua/article-10315> (дата звернення: 01.07.2024).
3. Енциклопедія сучасної України. Касьянова Олена Василівна. офіційний сайт. URL: <https://esu.com.ua/article-10320> (дата звернення: 01.07.2024).
4. Кризь А.І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв.: дис. ... канд. мистецтвознавства.: 26.00.01 теорія та історія культури / КНУКіМ. К., 2023. 230 с.
5. Куценко О.П. Великому вчителю Вадиму Єлізарову присвячується. Нариси історії бального танцю. URL: http://danceinfo.com.ua/info/2017/06/01/velikomu_uchitelju_v_724.html (дата звернення: 05.05.2024).
6. Куценко О.П. Олег Касьянов та Олена Касьянова. Легенди бального танцю. Нариси історії бального танцю. URL: https://aleksandr-p.io.ua/s2638557/aleksandr_kucenko_oleg_kasyanova_legendy_balnego_tanca (дата звернення: 05.05.2024).
7. Куценко А.П. Київський театр бального танцю. Нариси історії бального танцю. URL: https://aleksandr-p.io.ua/s20798/aleksandr_kucenko_kievskiy_teatr_balnego_tanca (дата звернення: 05.05.2024).

8. Павлюк Т. С. Бальна хореографія ХХ – початку ХХІ ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку: дис... доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 560 с.

9. Шариков Д.І. Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: стилістика, формально–технічні засоби репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 13. С. 161–168.

References

1. Ukraine at the Eurovision Song Contest. (n.d.). Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83_%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96 [in Ukrainian].
2. Encyclopaedia of Modern Ukraine. (n.d.). Kasyanov Oleh Yevhenovych: official website. URL: <https://esu.com.ua/article-10315> [in Ukrainian].
3. Encyclopaedia of Modern Ukraine. (n.d.). Kasyanova Olena Vasylivna: official website. URL: <https://esu.com.ua/article-10320> [in Ukrainian].
4. Krysz, A. I. (2023). Stage Ballroom Choreography as a Phenomenon of Modern Performing Arts. *Candidate of Science's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Kutsenko, O. P. (n.d.). To the Great Teacher Vadym Yelizarov. Essays on the History of Ballroom Dance. URL: http://danceinfo.com.ua/info/2017/06/01/velikomu_uchitelju_v_724.html [in Ukrainian].
6. Kutsenko, O. P. (n.d.). Oleh Kasyanov and Olena Kasyanova, Legends of Ballroom Dance. Essays on the History of Ballroom Dance. URL: https://aleksandr-p.io.ua/s2638557/aleksandr_kucenko_oleg_kasyanova_i_elena_kasyanova_legendy_balnego_tanca [in Ukrainian].
7. Kutsenko, A.P. (n.d.). Kyiv Ballroom Dance Theatre. Essays on the History of Ballroom Dance. URL: https://aleksandr-p.io.ua/s20798/aleksandr_kucenko_kievskiy_teatr_balnego_tanca [in Ukrainian].
8. Pavliuk, T. S. (2021) Ballroom Choreography of the XX – Early XXI Centuries: Genesis, Socio-Cultural Context, Development Trends. *Doctoral Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Sharykov, D. I. (2015) Author's Neoclassical Theatre of Modern Choreography "Constellation Aniko": Stylistics, Formal and Technical means of Representation. *Topical Issues of Humanities*, 13, 161–168 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2024
Отримано після доопрацювання 08.08.2024
Прийнято до друку 15.08.2024*

Цитування:

Погребняк Г. П. Культура танцю в екранно-сценічному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 156–163.

Pogrebniak G. (2024). Dance Culture in Screen and Stage Discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 156–163 [in Ukrainian].

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

КУЛЬТУРА ТАНЦЮ В ЕКРАННО-СЦЕНІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Метою статті є здійснення комплексного аналізу та визначення специфіки режисерських засобів адаптації хореографічного мистецтва в екранній площині. **Методологія дослідження.** В розробці теми було задіяно міждисциплінарний підхід, базований на застосуванні таких загальнонаукових методів, як: система теоретичних методів – індукції, дедукції, комплексного мистецтвознавчого аналізу, синтезу. Це уможливило опрацювання фактологічного матеріалу постановок хореографічних номерів на сцені та екрані. Методологію узагальнення та систематизації було використано з метою аргументації оригінальності екранної режисури в презентації хореографічного мистецтва. Використання аналітичного й системного методів, було дієвим і корисним для дослідження мистецтвознавчого аспекту означеної проблематики. **Наукову новизну** статті складає окреслення дослідником векторів взаємовпливу та взаємозбагачення хореографічного й аудіовізуального мистецтв у модернізації зображально-виражальних засобів режисерської майстерності в екранній та сценічній площині; у виявленні особливостей режисерської діяльності в презентації хореографічних творів в екранних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у виявленні творчих доміант продукування екранних творів, в яких адаптовано хореографічний досвід. **Висновки.** Обґрунтовано, що екранна режисура не лише популяризує, а й за допомогою аудіовізуальних засобів розкриває нові можливості показу творів хореографічного мистецтва (зокрема, народного танцю), творчості хореографів, балетмейстерів, хореографічних колективів, окремих виконавців.

Ключові слова: культура, режисура, екранні мистецтва, хореографічне мистецтво, народний танець, балет, виразні засоби, сцена, балетмейстерське мистецтво, музичне мистецтво, опера, пісня, творча особистість, національна ідентичність.

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

Dance Culture in Screen and Stage Discourse

The purpose of the article is to conduct a comprehensive analysis and determine the specifics of the director's means of adapting choreographic art in the screen plane. **Research methodology.** In the development of the topic, an interdisciplinary approach was used, based on the application of such general scientific methods as: a system of theoretical methods – induction, deduction, complex art analysis, synthesis. This enabled the author to study the factual material of choreographic numbers on stage and screen. The method of generalisation and systematisation was used in order to argue the originality of screen direction in the presentation of choreographic art. The use of analytical and systematic methods was effective and useful for researching the art history aspect of the given problem. **The scientific novelty** of the article is the delineation by the researcher of the vectors of mutual influence and mutual enrichment of choreographic and audiovisual arts in the modernisation of visual and expressive means of directorial skill in the screen and stage plane; in revealing the peculiarities of the director's activity in the presentation of choreographic works in screen productions, which became the subject of a special study for the first time; in the identification of creative dominants in the production of screen works in which choreographic experience is adapted. **Conclusions.** It is substantiated that screen direction not only popularises, but also with the help of audiovisual means opens up new opportunities for showing works of choreographic art (in particular, folk dance), the work of choreographers, choreographers, choreographic groups, and individual performers.

Keywords: culture directing, screen arts, choreographic art, folk dance, ballet, expressive means, stage, choreography, musical art, opera, song, creative personality, national identity.

Актуальність теми дослідження. Впродовж всієї історії екранних мистецтв танець залишається потужною складовою дійства на екрані. Привносячи в екранну видовищність оригінальні засоби пластичної мови, гармонійної виразності, чуттєву емоційність, танець як компонента аудіовізуальної оповіді, слугує органічним заміном слова й, розширюючи наративні можливості екрану, презентує й водночас віддзеркалює різноманітні культурні традиції й вкотре схиляє до думки, що «діалог танцю та екранних мистецтв (кіно, телебачення), їх взаємодія і взаємозбагачення» [17, 100] постає характерною, а головне, актуальною тенденцією сучасного культурного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Самобутності хореографії і її взаємодії з іншими видами мистецтва, здійсненню порівняльного аналізу зображально-виражальних засобів різних видів мистецтва, проблемам синтезу мистецтв присвячено чимало наукових праць, зокрема, українських дослідників. Так, приміром В.Шумілова в статті «Синтез мистецтв: розширення простору хореографічної виразності» стверджує, що «все більшого значення набуває синтез мистецтв в культурно-мистецькому просторі України. Його застосовують у музиці, театрі, кіно, літературі, образотворчому та хореографічному мистецтвах». Авторка висловлює переконання, що «саме синтез мистецтв стає фундаментом розвитку сценічної хореографії і сприяє збагаченню засобів виразності, одним з яких є пластика, що виражається в подоланні замкнутості й насиченості рухів за рахунок адаптації виразних елементів інших художніх систем». Аналізуючи творчість П.Вірського дослідниця вказує, що «хореограф першим використав у танці елементи кіно – принцип зміни крупних, середніх і загальних планів, стоп-кадри та багато іншого («Про що верба плаче», «Ми пам'ятаємо» й ін.) [18, 41].

Своєю чергою О.Афоніна в роботі «Танець в образотворчому мистецтві» порушує «питання зображення пластичного руху в полотнах відомих і маловідомих майстрів» і доводить, що «танець, балет, танцівники яскраво представлені в образотворчому мистецтві [1, 8].

Г.Фількевич в статті «Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів» міркує так: «Здавалося б, екранні мистецтва – кіно, телебачення – далекі від танцю, однак вони також взаємодіють з ним». Дослідниця додає, що «це і використання тих

чи інших компонентів кіно й телебачення у художньому оформленні балетної вистави, це й екранізації балетів класичної спадщини та сьогодення, а також створення телебалетів і кінофільмів, що вибудовані за законами хореографії та екранних мистецтв» [17, 94]. Тоді як Л. Брюховецька, розглядаючи екранну режисерську творчість у монографії «Леонід Осика», зазначає, що, зосібна, в «українському поетичному кіно танок виконує важливу функцію, стаючи пластичним відповідником вербального вислову головної думки» [4, 46].

Мета статті здійснити комплексний аналіз та визначити специфіку режисерських засобів адаптації хореографічного мистецтва в екранному просторі.

Виклад основного матеріалу. В епоху модерну, на межі XIX–XX ст. синкретична природа екранних мистецтв формувалась, зосібна, й в тонкій взаємодії з хореографічним мистецтвом. Запозичивши у хореографії передовсім динаміку руху, кінематограф з часом репрезентував цей виразний засіб чи не як ключову ознаку власне нового тоді виду мистецтва. Адже спершу (а дозвуків період тривав понад 30 років) саме за допомогою тілесної пластики виконавців (жесту, міміки, пантоміми, ходи, поз, темпоритму) кінематографісти намагались (і не безуспішно) створювати художні образи, котрі би поставали з екрану вираженням людських почуттів, думок, взаємовідносин. Своєю чергою технічні можливості екранних мистецтв не залишили, сказати б, байдужою і хореографію. Адже завдяки їм танець, фіксований у різній крупності кадру, постає перед глядачем більш виразним, динамічним, стрімким. Тоді як балетмейстер у колаборації з режисером вже засобами екранної мови (через оригінальні ракурси, різноманітні способи зйомки, масштабування та комбінування кадрів, монтажні прийоми), увиразнюючи той чи той рух виконавців, презентують в усій яскравості самобутню драматургію й мову танцю, розкриваючи їх основну сутність. При цьому на екрані (на відміну від сцени) за допомогою засобів аудіовізуального мистецтва тілесна пластика танцівника, попри зображальну ілюзію аудіовізуального мистецтва, виглядає більш переконливою й органічною, ніж у театрі. Однак, варто нагадати, що у виробничому відношенні творення художнього образу засобами хореографії на знімальному майданчику (на противагу театру) має доволі багато складнощів, де першим і чи не основним є членування дійства на кадри, що (за

відсутності багатокамерного способу зйомки) змушує виконавців, зберігаючи відповідний емоційний стан і належну фізичну форму, а крім того, багаторазово повторювати ті чи ті фрагменти танцю, па, бути спроможними технічно відпрацьовувати в численних дублях не тільки завдання балетмейстера, а й режисера, оператора. Поставши в кадрі чи то професійні танцівники, чи то актори, що виконуватимуть танець в кадрі, мають бути свідомим того, що за допомогою знімального апарату режисер виявляє у танці як найтонші емоційно-психологічні нюанси творення художнього образу, так і найдрібніші технічні огріхи, які можна приховати на сцені (адже глядачі по-різному розміщені по відношенню до кону та й вистава кожного разу народжується по-новому), але неможливо залишити непоміченим на екрані. Адже фільм як світоглядна модель режисера народжується і фіксується на аудіовізуальному носії лише одиний раз і вже залишається незмінним.

Розмірковуючи про значущість танцю в українському кіно, передовсім спадає на думку чи не найвідоміший вітчизняний фільм О.Довженка «Земля», що поцінований 1932 року на Венеціанському бієнале, згодом справив неабиякий вплив на «молодих французьких, англійських, італійських японських кінематографістів», – пише Л.Госейко. – «Згадаймо хоча б Тейносукє Кінугасє, Акіро Куросаву, Роберто Росселліні, Жоржа Рук'є, котрі багато в чому йому зобов'язані. Довженко сам із подивом дізнається про величезний успіх своєї картини в Європі, тоді коли її чи не з першого тижню показу на екранах було заборонено в Україні» [9, 66]. Режисер застосовує хореографічні засоби в ключовому епізоді фільму – смерті головного героя Василя Трубенка, котрий просто з запального танцю пішов у засвіти. В.Жила в роботі «Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля» вказує, що зображена постановником і актором С.Свашенком смерть постає «своєрідним символом довічного контрасту людського світу, його чорного й світлого саява». Авторка стверджує, що «образи Василя й Хоми – за своїм характером – експресіоністські (один належить до прекрасного, а інший до потворного). Конфлікт між героями набуває глибинної сутності». Дослідниця підсумовує «митець формує експресію: серце Василя після зустрічі з Наталею переповнене радістю (він то йде, то враз починає танцювати й саме у цей момент – момент шаленого, розкутого, гордого танцю його народу героя доганяє смертельна

куля) [11, 8]. Важливо зазначити, що нещодавно до відреставрованої кінострічки «Земля» українським етно гуртом «ДахаБраха», було створено «новий музичний супровід, музика якого переорієнтовує акценти «Землі» з ідеологічних на загальногуманістичні» [13].

Досліджуючи культуру танцю в кіно, Л.Брюховецька висловлює переконання, що він переважно виступає заміником вербального на екрані та сприяє поглибленню емоційності дійства. Таким, пише дослідниця, «був експресивний танець Василя у «Землі» Довженка, танець Івана і Марічки в «Тінях забутих предків» Параджанова, танець Дани і Ореста у «Білому птахові...» Ю.Іллєнка» [4, 46]. При цьому варто додати, що у фільмі «Земля» насиченому «медитативними близькими планами, ранковим світлом, безмежним небом, яке править за тло багатьох пасторальних сцен, а в епізоді «танець Василя» [14], знятому в золотавому серпанку, вчувається мелодія народної пісні». Тоді як Б.Амангаль також артикулює оригінальну думку про те, що ліричний і водночас трагічний епізод «Танець Василя» у довженковій «Землі» є своєрідним ноктюрном краси і смерті, торжества життя і його згасання, котре «ще ніколи не дарувало нам жодне мистецтво світу» [10, 108].

Хореографічні номери є і в деяких інших екранних роботах О.Довженка, зокрібно, в кінострічці «Щорс», де в структуру епізоду «Весілля», автором-режисером майстерно уплетено імпровізований гопак молодих бійців дивізії, що просто в стрімкому вихорі танцю вриваються в кадр, тим самим надаючи динамізму й водночас глибокого драматизму екранному дійству.

Гопак (як танець-змагання козаків без задалегідь визначеної композиційної побудови, базований на імпровізації, де завданням кожного виконавця є щонайкраще та щонайдотепніше виконання тих чи тих танцювальних рухів, не заважаючи іншим танцівникам [3, 43]), побачимо і в інших українських фільмах 1930-х років, зокрема, в кінооперах «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937) І.Кавалерідзе, адаптованих до екрану театральним постановкам, де режисер і балетмейстер навмисне уникали сталої композиції вказаного танцю не прагнули показати його повністю, вдаючись, вживаючи термінологію сучасного аудіовізуального мистецтва, до кліпового монтажу. При цьому погодимось з думкою Л.Госейка, котрий вказував, що, «натхненна

одноіменною музичною драмою Івана Котляревського «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка, стала, починаючи з 1890 року, першою великою українською класичною оперою, в якій виконували ролі всі великі актори: Карпо Соленик, Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Марко Кропивницький, Микола Садовський» й разом з тим дослідник переконаний, що адаптована до екрану опера С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», вкотре «підтверджує захоплення режисера козацькою епопеєю» [9, 89–92].

У запальний гопак (а «вміння гарно та вправно танцювати для запорожця було справою честі: танцювальні рухи виконували не лише для задоволення і розваги. Це був певний вишкіл воїна-козака: за допомогою танцю юнаки навчалися військовому мистецтву» [3, 43]) перед виходом у похід пускаються й запорізькі козаки в надзвичайно популярній передвоєнній картині І.Савченка «Богдан Хмельницький», в якій як головні, так і другорядні ролі виконували провідні театральні актори, зокрібно, Д.Мілютенко, Б.Безгін, Д.Капка, А.Дунайський. Успіху стрічки видатного майстра сприяв «точно відтворений зв'язок життя запорізького козацтва з народною сміховою культурою» [16, 84]). При цьому герої стрічки, демонструючи свою мужність, рішучість і спритність у боротьбі із польською шляхтою, послуговуються хореографічними засобами, адже народна хореографія України за більш ніж 400 років «козащини збагатилася творчістю запорізьких козаків, які відображали у танцях своє вільне, але суворе ратне життя» [12, 15].

Динамізму козацького гопаку у фільмі «Богдан Хмельницький» І.Савченко протиставляє не менш жвавий синкопічний темпоритм базованої на народному танці мазурки, виконуваної гостями на балу у коронованого гетьмана Речі посполитої Миколи Потоцького. Хореографічний епізод пересипаний діалогами негативних героїв, що виявляють їх хижу сутність та розкривають підступні наміри. При цьому можемо констатувати той прикрий факт, що режисерові тривалий час дорікали, що «поляків представлено як презентантів європейської цивілізації, а козаків як дику орду» [16, 82].

Народна вокальна й хореографічна культура презентована і в українських кінопроектах на, сказати б, «виробничу тематику», як то зафільмована на локаціях Канівщини музична комедія Київської студії

художніх фільмів «Багата наречена» (1937) І.Пир'єва, де постановника хореографічних номерів О.Михайлова зазначено у початкових титрах й «головна ідея розвивається навколо нудного співвідношення між працею і колективною свідомістю, а саму фабулу прикрашено піснями й танцями, зафільмованими як в декораціях, так і на природі» [9, 89].

Вже в ключовій сцені драматургічної зав'язки стрічки молоді селяни старанно студіюють ази виконання повільного вальсу (саме як різновиду народного танцю), кожен по-різному демонструючи свою вправність опановувати хореографічною майстерністю. Студії вальсу (на музику І.Дунаєвського – композитора українського походження) поступово змінюються виконанням героями картини імпульсивної польки, що залишається популярною й дотепер, зокрібно, в Україні. Цікаво, що за задумом режисера спершу негативні персонажі (як то капосний рахівник Ковінько, безнадійно закоханий в головну героїню Маринку Лукаш) виявляють свою умілість поєднувати у широті й динаміці хореографічного руху легкість і плавність тілесної пластики. Тоді як позитивний герой Павло Згара (Б.Безгін) – тракторист і передовик сільськогосподарського виробництва, спочатку неспроможний показати свою хвацькість у танці. Навіть у наступній сцені «Освідчення» Згара мовить про те, що може бути трактористом, танкістом, льотчиком, знається на будь-яких двигунах, тоді як Маринка бідкається, що до всього того її наречений все ж не вміє танцювати, на що отримує запевняння парубка в опануванні мистецтвом танцю у найкоротші терміни. Драматичний і хореографічний сюжети музичної кінокомедії органічно й в унісон розвиваються її авторами, адже продемонструвати свої танцювальні вміння героєві з успіхом вдається у фінальній сцені рондо-композиції фільму «Свято врожаю». Запросивши свою кохану до танцю (під акомпанемент сільського аматорського оркестру, базованого на ошатному сценічному майданчику), вільно й невимушено кружляючи з партнеркою у вихорі вальсу, герой по суті не лише освідчується дівчині в палкому коханні, а й у такий спосіб демонструє здатність непересічної особистості до невпинного саморозвитку та самовдосконалення.

Багатими на хореографічну культуру були українські фільми і в 1960-х – 1980-х рр., зокрібно, стрічки режисерів української моделі авторського кіномистецтва, більш відомої як

поетичне кіно. Так, приміром, у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків», специфічний карпатський колорит відтворено режисером, на думку О. Бут не лише завдячуючи «візуальному ряду, а й гуцульським співанкам та коломийкам, а також календарно-обрядовим пісням (колядки, вертеп, веснянки, весільна, поминальна)». В статті «Пісенний образ в українському кіно» дослідниця зазначає, що у стрічці «синкретично поєднано зображення, авторську музику Мирослава Скорика і танцювально-ритмічну пульсацію співанки (народних творів)». У підсумку авторка висловлює переконання, що «ця основа «пластично-звукового рішення стала визначальною та концептуальною для фільмів інших режисерів «поетичної хвилі» та ідентифікації специфічних рис українського кіно» [7].

Танець як одна з ключових повноцінних компонент оповіді у фільмі «Тіні забутих предків» (1965) наповнює авторські меседжі самотнім гуцульським колоритом: багаторазово танцюють селяни на різдвяних гуляннях, витанцює малий Іванко, граючи Марічці на сопілочки біля потічку, а далі юні герої кружляють у танці, несміливо освідчуючись у коханні, потому побачимо їх (закарбованих всюдисущою «танцюючою» камерою Ю.Іллєнка) у веселому танцювальному вихорі на вечорницях біля церкви, потому буде екранна з'ява гуцулів у коловороті запального танцю вже на сумному весіллі Івана і Палагни, пізніше засліплений горем втрати коханої головний герой опиниться у нуртовіщі гуцульських танців у корчмі, ритуальні танці гуцули виконуватимуть і в ході традиційного поховального обряду.

Прикметно, що хореографічна культура карпатського регіону (у прочитанні повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків») була неодноразово адаптована (передовсім у коломийках та аркані) не лише екранними засобами, але й сценічними в межах як драматичних, так і балетних вистав. В різний час з'являлись і продовжують продукуватись пластично-музичні постановки, базовані на імпровізаційності народного танцю, як то: в Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. В. Г. Магара (реж. Р. Козак), Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька (реж. І.Уривський), Київському академічному театрі українського фольклору «Берегиня» (реж. Т. Матасова), в яких з перемінним успіхом

поєднується стрімкий емоційний рух й виражальні засоби гуцульських народних танців.

В балетних постановках, деякі з яких були спродюговані навіть раніше фільму С. Параджанова, балетмейстери, намагаючись зберегти визначальні форми композиційної структури гуцульських танців, поєднали їх з елементами класичного танцю. Так, приміром, балет «Тіні забутих предків» (названий Ю. Станішевським «однолінійною побутово-пантомімічною балетною драмою» [15, 186]) композитора В.Кирейка, базований на лібретто Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського, глядачі мали змогу побачити ще 1960 у режисурі Т. Рамонової на кону Львівського академічного театру опери та балету ім. Івана Франка. Тоді як вже 1963 вказаний балет (художні образи котрого були дещо обтяжені етнологічними елементами) буде поставлено у Київському театрі опери та балету імені Т.Г. Шевченка. Через кілька десятиріч потому 1990 студією «Укртелефільм» буде закарбовано екранну версію названої вистави у режисурі Ю.Суярко (з провідними тоді майстрами сцени К. Костюковим, Л. Данченко, Т.Андрєєвою, Д.Клявіним, І. Погорілим, М. Мотковим), як інтерпретацію народних гуцульських танців у класичному балетному телеспектаклі.

У березні 2024 року В.Вовкун презентує авторську версію балету «Тіні забутих предків» на музику І.Небесного у Львівському Національному академічному театрі опери та балету, «зберігаючи основну фабулу першоджерела». Аналізуючи вказану постановку О.Голинська зазначає, що «Василь Вовкун вирішив концептуально-філософську парадигму в багатоплановій проекції». В статті «Світло від тіней: про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків» авторка вказує, що «реальний світ гуцулів з елімінованими головними персонажами: Марічка та Іванко в дитинстві та юності, дружина Івана Палагна, фоновими персоніфікованими героями виступають родини Палійчуків і Гутенюків разом із посполитим середовищем гуцулів, яке, однак, розшаровується на різнорівневі площини. Так кордебалет перебирає на себе кілька полісемантичних ліній, які творять вражаючу поліфонію драматургічного плетива». Підсумовуючи дослідниця стверджує, що «світ живих виступає в образах реальних гуцулів чи то у шинку, або під час недільної ходи, чи у ритуальних танцях вівчарів, вправних рухах бокорашів, які сплавливали ліс небезпечними гірськими ріками,

весільними або ж поховальними обрядовими діями» [8].

Своєрідну хореографічну палітру має і фільм Л.Осики «Камінний хрест» (1968). Аналізуючи вказану стрічку щодо адаптації хореографії народного танцю до екранної культури, зазначимо, що у кульмінації сюжету розпочинається великий хореографічний епізод «Прощання», в якому між частуваннями весело й жваво (від старого до малого) витанцювують коломийки жителі гірського села, зокрема, й бешкетник Микола Дідух (у виконанні І.Миколайчука), споглядання котрого в танці наштотує на роздуми «про речі сакральні, про обраність українського етносу» [5]. Далі розгортанню дійства слугує «танець старого газди з дружиною як сповнений драматизму крик душі». В монографії «Леонід Осики» дослідниця доводить, що «мелодія польки, почавшись спокійно і розмірено набирає дедалі швидшого темпу, наростає. Сини біжать до батька, відривають його від матері, а той немов заведений механізм, не може зупинитися. І навіть, коли вже сини – один за ноги, другий за плечі – несуть його до хати, він продовжує танець, судорожно розводячи руками в такт нестихаючій запальній мелодії» [4, 46]. Танець як і пісня у фільмі часто-густо стають повноцінними заміновачами монологів/діалогів героїв як, приміром, в сцені прощання Івана Дідуха з сільською громадою, де в розпачливому розставанні з минулим життям і тими цінностями, що мали неабияку значимість для героя, він береться до декламації, висловлюючись «поетичними рядками «Із-за гори кам'яної орли вилітають, не зазнав я розкішоники – вже літа минають». Ця пісня привертає до себе увагу експресивністю інтонаційного виконання: заспівана тріо, по-старовинному, на повний голос площинним «білим» відкритим тембром, з «колінцями» – розспівуючи склади: «Доганяти літа мої, літа мо-о-о-лодії» [7].

Ключовими у розгортанні сюжету у картині Ю.Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971) є два гуцульських сабаші Ореста і Дани (один маршовий весільний – інший трагічний прощальний). Прикметно, що драматургія танців була ретельно виписана І.Миколайчуком (котрий сам волів зіграти головного негативного персонажа, проте – не судилось), вже в сценарії. Зосібна опис другого сабашу представлено так: «Орест узяв її за руки... Вдарив музика – і вони закружляли у величавому, гонористому танці... Орест дивився на людей, ніби стерігся

їх. І знову танцювали Дана й Орест, як на Даниному весіллі, ніби відбуваючи тяжку роботу. Дана відчувала, яку ненависть людей викликають вони зараз, і їй хотілося крикнути: «Оресте, що ти надумав?» Але язик не слухався її, як і все зранене тіло, і вона мовчала, підкоряючись міцним рукам Ореста. Він ніби почув крик її болю, слова ледь не зірвалися з його уст, але Орест мовчав, тільки міцніше притис до себе Дану в танці. І Дана відчула осоружний холод зброї, якою були обвішані його груди. Люди стежили за кожним рухом Ореста» [2].

Таким чином, двічі виконуваний у стрічці гуцульський танець сабаш виглядає по-різному: у першому виконанні на весіллі Дани – «це порив закоханих сердець, єднання двох у запальному вихорі», тоді як у другій з'яві на екрані – «це мука, втрата і приреченість, прощання Ореста з життям. У цьому контрасті виразно постає доля українців, які, борючись за свою країну, ставали ворогами влади» [6, 249].

Стрижневим хореографічним елементом в мистецькій партитурі як фільмів «Аничка» (1969) Б.Івченка, «Олекса Довбуш» (1959) В.Іванова, «Легенда Карпат» С.Скорбуна, (2018), «Довбуш» (2023) О.Саніна, так і балету на музику (оперту на коломийки) А.Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» (1951) й опери «Довбуш» композитора С.Людкевича є (попри наявність інших танців-дивертисментів) народний гуцульський танок «Аркан». Важливо відзначити, що у переважній більшості названих вище сценічних та екранних постановок балетмейстерами збережено ідентифікаційні прикмети Аркану, щодо презентації особливостей канону танцю з метою ототожнення гуцулів як етнографічної групи (де етнос розглядаємо як «утворення з великою часовою тяглістю, живе, життєздатне й, на відміну від поняття «нація», не обтяжене політичними інституціями» [5]), а саме: логічна побудова композиції, чіткі експресивні хореографічні па, експансивний виконавський темперамент тощо. Проте можемо вказати, що у фільмі «Аничка» режисером змінено передовсім просторове, сказати б, фігуративно-геометричне вирішення вказаного народного танцю, оскільки аркан не представлено як той, що виконують у зімкненому колі (оскільки персонажів усього двоє). Іншого призначення набирає і його зміст, бо ж його перетворено на *танець-змагання* за серце красуні Аннички (Л.Рум'янцева-Чорновал) між Іванком

(І. Гаврилюк) і Романом І. Миколайчук), а не презентовано як *обрядовий танець-посвяту* гуцульського парубка в легіні. То ж, на нашу думку, яскравішим, сповненим більш глибоких сенсів і переживань постає на екрані імпровізований імпульсивний танок Іванка на битому склі перед стратою на сільській площі, аніж інтерпретований авторами і виконавцями аркан. Разом з тим Л. Брюховецька, захоплюючись віртуозністю І. Миколайчука у танцях (які він у широкому розмаїтті жанрів активно і послідовно вживлює в кінематографічний текст вже власних режисерських постановок «Вавилон ХХ» (1979), «Така довга, така тепла осінь...» (1981)) вказує, що у фільмі «Анничка» танок «Аркан» у виявленні «вродженої пластичності і краси – це один із зразків етнічного коду й тому фільм залишається цікавим і сьогодні. Гуцульський танець – це сим-вол витривалості, умілої, лег-кості в ру-хах і головне – свободи. І не тільки свободи особистісного самовираження, а й свободи духу, буття людей, які живуть у важкодоступних горах і є вільними [5].

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ході дослідження вперше було схарактеризовано особливості модифікації хореографії та драматургії народного танцю як важливої компоненти драматичної та балетної вистави, екранного твору. А крім того автором було виокремлено адаптаційні канони режисерської інтерпретації народного танцю в екранно-сценічному просторі, що дозволило окреслити напрямки взаємодії хореографічного й екранного мистецтв у збагачення режисерських прийомів в процесі творення екранного й сценічного мистецького продукту.

Висновки. У підсумку зазначимо, що, дослідивши презентацію народного танцю (як активну компоненту національної ідентичності) в екранних та сценічних постановках, нами було доведено, що режисери екранних мистецтв, демонструючи оригінальність авторського трактування, не лише поширюють та пропагують, а й за допомогою екранної мови виявляють новітні можливості й перспективи презентації хореографічних творів (зосібна, народного й народно-сценічного танців), мистецьких здобутків хореографів, балетмейстерів, відомих і маловідомих виконавців.

Література

1. Афоніна О. Танець в образотворчому мистецтві. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб.

матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАККіМ, 2020. С. 8–12.

2. Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=18054> (дата звернення: 08.06.2024).

3. Білошкурський В. Український народний танець «гопак»: фабула перетворень. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 3 червня 2022 р. Київ : НАККіМ, 2022. С. 42 – 45.

4. Брюховецька Л. *Леонід Осика*. Київ : Видавничий дім «Академія». 1999. 219 с.

5. Брюховецька Л. Іван Миколайчук і актуалізація українських етнічних кодів, символів. *Кіно-Teamp*. 2011. №6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1232 (дата звернення: 15.06.2024).

6. Брюховецька Л. Невидима тканина звуків і мелодій. *Буковинський журнал*. 2021. № 2. С. 247–256.

7. Бут О. Пісенний образ в українському кіно. *Кіно-Teamp*. 2010. №4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1043 (дата звернення: 16.06.2024).

8. Голинська О. Світло від тіней: про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків». URL: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> (дата звернення 17.06.2024).

9. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ: Кіно-коло. Київ, 2005. 464 с.

10. Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка в контексті світової літератури: Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / упоряд. С. П. Плачинда; передм. О. Гончара]. Київ : Рад. письменник, 1984. 222 с.

11. Жила С. О. Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля». *Українська мова і література в школі* : науково-методичний збірник. Чернівці, 2018. № 59–60. С. 3–10.

12. Запорізька Січ – колыска козацького танцю : методичні рекомендації / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАККіМ, 2004. 47 с.

13. Земля – Dovzhenko Centre. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/zemlya/> (дата звернення: 06.06.2024).

14. Земля feat ДахаБраха. URL: <https://dovzhenkocentre.org/zemlya-feat-dahabraham/> (дата звернення: 06.07.2024).

15. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії національного професіонального хореографічного мистецтва. Київ: Музична Україна. 2003. 440 с.

16. Тримбач С. Ігрове кіно. 1930–1940. *Історія українського кіно*. Том. 2: 1930–1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2016. С. 15–96.

17. Фількевич Г. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів.

Науковий вісник Київського національного університету імені І.К.Карпенка-Карого. 2018. № 22. С.94–100.

18. Шумілова В. В. Синтез мистецтв: розширення простору хореографічної виразності. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 40–43.

References

1. Afonina, O. (2020). Dance in Fine Arts. *Features of Choreographer's Work in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, 20-21 May 2020, 8–12 [in Ukrainian].
2. A White Bird with a Black Mark. Ivan Mykolaichuk: memoirs, interviews, scripts. (n.d.). URL: <https://litmisto.org.ua/?p=18054> [in Ukrainian].
3. Biloshkurskyi, V. (2022). Ukrainian Folk Dance 'Hopak': Plot of Transformations. *Work in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, 20-21 May 2020, 42–45 [in Ukrainian].
4. Briukhovetska, L. (1999). Leonid Osyka. Kyiv [in Ukrainian].
5. Briukhovetska, L. (2011). Ivan Mykolaichuk and Actualisation of Ukrainian Ethnic Codes and Symbols]. *Kino-Theatre*, 6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1232 [in Ukrainian].
6. Briukhovetska, L. (2021). Invisible Fabric of Sounds and Melodies. *Bukovinian Journal*, 2, 247–256 [in Ukrainian].
7. But, O. (2010). Song Image in Ukrainian Cinema. *Kino-Theatre*, 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1043 [in Ukrainian].
8. Holynska, O. Light from Shadows: On Ivan Nebesny's Ballet "Shadows of Forgotten Ancestors". URL: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-idea/> [in Ukrainian].
9. Hoseiko, L. (2005). History of Ukrainian Cinematography. 1896–1995. Kyiv [in Ukrainian].
10. Plachynda, S. P. (Ed.). (1984). Dovzhenko and the World: The Creativity of O. P. Dovzhenko in the context of World Literature. Kyiv [in Ukrainian].
11. Zhyla, S. O. (2018). Poetic Language of Oleksandr Dovzhenko's Film "Earth". *Ukrainian Language and Literature at School*, 59–60, 3–10 [in Ukrainian].
12. Kolosok, O. P. (Ed.). (2004). Zaporizhia Sich is the Cradle of Cossack Dance. Kyiv [in Ukrainian].
13. Land – Dovzhenko Centre. (n.d.). URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/zemlya/> [in Ukrainian].
14. Earth feat Dahan Brakha. (n.d.). URL: <https://dovzhenkocentre.org/zemlya-feat-dahabrahah/> [in Ukrainian].
15. Stanishevskiy, Yu. (2003). Ballet Theatre of Ukraine. 225 Years of History of National Professional Choreographic Art. Kyiv [in Ukrainian].
16. Trymbach, S. (2016) Feature film. 1930–1940. *History of Ukrainian Cinema. Vol. 2: 1930-1945*. Kyiv, 15–96 [in Ukrainian].
17. Filkevych, H. (2018). Dance and Screen Arts: Initiation and Development of Contacts. *Bulletin of Kyiv National Karpenko-Kary University*, 22, 94–100 [in Ukrainian].
18. Shumilova, V. V. (2020). Synthesis of Arts: Expansion of Space of Choreographic Expressiveness. *Features of Choreographer's Work in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, 20-21 May 2020, 40–43 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024

Цитування:

Дубінін В. І. Таймінги танцювальних технік як окрема лексична складова паппінгу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 164–171.

Дубінін Віталій Ігорович,
аспірант Львівського національного
університету імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0002-2692-7491>
Vitalii.Dubinin@lnu.edu.ua

Dubinin V. (2024). Timings of Dance Techniques as a Separate Lexical Component of Popping. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 164–171 [in Ukrainian].

ТАЙМІНГИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТЕХНІК ЯК ОКРЕМА ЛЕКСИЧНА СКЛАДОВА ПАППІНГУ

Мета роботи – проаналізувати та структурувати лексичну складову паппінгу та ілюзорних стилів танцю. **Методологія.** У процесі дослідження були використані принцип індукції, а також такі методи: аналізу та синтезу – у процесі роботи з інформаційними джерелами; порівняння – для виявлення тотожних фактів і закономірностей; формалізації – для запису виявлених таймінгів в єдиному форматі. **Наукова новизна.** Вперше в процесі аналізу танцювальної лексики паппінгу та інших ілюзорних стилів танцю було охарактеризовано танцювальну лексичну складову – таймінги. Надано чітке визначення терміну «таймінг», розглянуто основні характеристики цієї складової. Виявлено та описано декілька найбільш вживаних (базових) таймінгів, а також приведений їх графічний запис. **Висновки.** Аналіз танцювальної лексики паппінгу та інших ілюзорних стилів дав змогу виділити їх малодосліджену лексичну складову – таймінги. Також, було дано чітке значення терміну «таймінг», який є ритмічною послідовністю використання танцювальних технік (контролю м'язів), яку танцівник може накладати на власний танець (танцювальні рухи, пози). В процесі дослідження танцювальної лексичної складової, було виявлено декілька «базових» таймінгів для паппінгу та ілюзорних стилів танцю. В їх основі є дві базові танцювальні техніки – пап і дайм стоп. Частина з них має відповідність з окремими танцювальними рухами, або конкретним ілюзорним стилем. Для аналізу та розуміння таймінгів була використана графічна модель їх запису, яка дозволяє візуально відобразити таймінги у відповідності з музичним рахунком. Таким чином, таймінги можна визначити як окрему танцювальну лексичну складову паппінгу та суміжних йому стилів танцю з власними характеристиками та специфікою. Дана складова тісно пов'язана з музикою і, здебільшого, допомагає танцівнику урізноманітнювати своє виконання додаванням до нього різних ритмів.

Ключові слова: танець, паппінг, ілюзорні стилі танцю, таймінг, танцювальна лексика, хореографія, хореографічне мистецтво.

Dubinin Vitalii, Postgraduate Student, Department of Directing and Choreography, Ivan Franko National University of Lviv

Timings of Dance Techniques as a Separate Lexical Component of Popping

The purpose of the work is to identify, analyse, and structure one of the understudied lexical components of popping and illusory styles. **Research methodology.** In the process of research, the principle of induction was used, as well as the following methods: analysis and synthesis – in the process of working with information sources; comparison – to identify identical facts and patterns; formalisation – for recording the detected timings in a single format. **Scientific novelty.** For the first time, in the process of analysing the dance vocabulary of popping and other illusory styles, their little-studied lexical component – timings – was revealed. A clear definition of this term is given, that is, the main characteristics of this component. Most of the used (basic) timings are identified and described, and their graphic record is also given. **Conclusions.** The analysis of the dance vocabulary of popping and other illusory styles made it possible to highlight their little-studied lexical component – timings. A clear meaning was also given to the term "timing", which is rhythmic after the use of dance technique (muscle control), which the dancer can impose on their own dance (dance movements, position). Research into this lexical constituent process has identified several "baseline" timings for popping and illusory styles. They are based on two basic dance techniques – pap and dime stop. Some of them correspond to individual dance movements or a specific illusory style. For a simple analysis and understanding of the timings, the article used a graphic model of their recording, which allows you to visually display the timings in

accordance with the musical score. Thus, timings can be used as a separate lexical component of popping and its adjacent styles with their own characteristics and specificity. This component is closely related to music and, for the most part, a conflict for the dancer to diversify their performance by adding to its various rhythms.

Keywords: dance, popping, illusory dance styles, timing, dance vocabulary, choreography, choreographic art.

Актуальність теми дослідження. Вуличні стилі танцю є відносно молодими у хореографічному мистецтві. Проте, їх популярність зростає з кожним роком. З'являється все більше професійних танцівників і приватних танцювальних студій, які займаються різноманітними вуличними стилями танцю. Все частіше вуличний танець використовується у комерційній сфері хореографічного мистецтва, кліпах, фільмах тощо. Такого ж поширення він набуває й у соціальних мережах та медіа. Тож, наявна тенденція до постійного збільшення інтересу танцівників у вуличних стилях танцю.

Разом з тим, як в Україні, так і закордоном кількість досліджень стосовно вуличних стилів є все ще недостатньою. Вже існуючі розвідки торкаються, здебільшого, найпопулярніших стилів – хіп-хоп, брейкінг тощо. Інші ж стилі, зокрема паппінг (який є предметом цієї роботи), набагато рідше стають предметами досліджень.

Відповідно, чітка методологія вуличних стилів танцю наразі знаходиться на початковому етапі свого становлення. Наявні ж знання про ці стилі не є систематизованими. Як наслідок, процес навчання вуличному танцю відбувається у форматі «з уст в уста». При цьому, вчителі, викладачі, тренери з цих стилів навчаючи нове покоління танцівників послуговуються власними суб'єктивними знаннями, які змогли здобути протягом життя. Тож, не рідкими є ситуації коли різні вчителі послуговуються різною інформацією про один і той самий вуличний стиль танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. Фундаментальним дослідженням паппінгу та інших ілюзорних стилів є робота Дж. Рід «Каденції хореомузичності: дослідження зв'язку між звуком і рухом у постановочних виставах із паппінгом та анімейшеном у Великобританії» (англ.: J. Read «Cadences of choreomusicality: investigating the relationship between sound and movement in staged performances of popping and animation in the united kingdom») (2017). Інша її праця «Оживлення реального: ілюзії, музикальність і живе танцююче тіло» (англ. «Animating the real: illusions, musicality and the live dancing body») (2020) звертається до теми ілюзорних стилів танцю, паппінгу. Досліджує питання впливу анімаційних фільмів на хореографічне мистецтво.

Книга Т. Гусмана-Санчеса «Майстри підпільного танцю: остання історія забутої епохи» (англ. T. Guzman-Sanchez «Underground dance masters: final history of a forgotten era») (2012) оглядає ранній період становлення деяких вуличних стилів, зокрема паппінгу і ранніх ілюзорних стилів танцю. Автор був свідком тих подій, тому в своїй книзі він детально описує процеси які відбувалися з вуличними стилями на початку їх виникнення.

Стаття Р. Гуарато «Від вуличного танцю до хіп-хопу: перформанс як тактика збереження культурних значень» (англ. R. Guarato «From street dance to hip hop: performance as a tactic to maintain cultural meanings») (2021) вивчає феномен вуличних стилів танцю у контексті урбаністичної культури. Разом з тим, автор звертає увагу не тільки на хіп-хоп, а й на інші стилі, зокрема й паппінг.

Робота Л. Стівенса «Вуличні танці міської молоді йдуть у кіно і стають «брейкдансом»» (англ. L. Stevens «Urban youth street dances go to the movies and become 'breakdancing'») (2006) досліджує вплив медіа (телебачення) на розповсюдження хіп-хопу та інших вуличних стилів танцю по світу. Також, авторка аналізує як саме швидка популяризація цих стилів вплинула на їх розвиток.

Дослідження «Генерація танцю із закріпленням стилю: вивчення та передача латентних репрезентацій танцювальних стилів» (англ. «Dance generation with style embedding: learning and transferring latent representations of dance styles» (Zhang et al., 2021) аналізує танцювальну лексику вуличних стилів танцю у поєднанні з відповідною їй музику, використовуючи засоби інформаційних технологій і комп'ютерне моделювання.

В українському науковому полі кількість досліджень вуличних стилів є невеликою. Так, серед них можна виділити роботи: О. Плахотнюка та О. Середи «Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді» (2024), О. Плахотнюка, Р. Береста, М. Гарбузюк «Генеа вуличних танців (street dens): трактування основних дефініцій» (2023), О. Середи «Hip-hop as a cultural movement» (2019), А. Журавльової «Молодіжні танці як простір для творчої реалізації особистості» (2016) та інші.

Метою дослідження є виявити, проаналізувати та структурувати одну з малодосліджених лексичних складових паппінгу та ілюзорних стилів танцю.

Виклад основного матеріалу. Паппінг та ілюзорні стилі танцю візуально вирізняються з поміж інших вуличних стилів. Однією з особливостей, що їх виділяє, є різноманіття лексичних складових: танцювальні рухи; танцювальні техніки; суміжні стилі із загальною ідеєю створення ілюзії неприродного руху для людського тіла; концепції, що розширюють межі створюваних танцювальних ілюзій і т. п. Разом з тим, є недостатньо досліджень цих стилів, особливо таких, які б детально розглядали і аналізували їх окремі хореографічні лексичні складові.

Дане дослідження спрямоване на заповнення цієї прогалини, адже його основним предметом виступатиме одна з хореографічних лексичних складових паппінгу та ілюзорних стилів танцю. Коротко окреслюючи, дана складова виражає взаємозв'язок музики і танцювальних технік, а також послідовностей їх використання.

Починаючи вивчати паппінг виконавцю необхідно пройти декілька «сходинок» перш ніж він зможе повноцінно танцювати або імпровізувати у цьому стилі. Перша «сходинка» є розвиток контролю м'язів різних частин тіла. Далі опановують базові танцювальні техніки, такі як пап (англ. «pop») і дайм стоп (англ. «dime stop»). Після цього переходять до найпростіших рухів паппінгу – фресно (англ. «fresno»), волк аут (англ. «walk out»). І тільки потім танцівник переходить до використання отриманих навичок у взаємодії з музикою. Ось це і є та малодосліджена лексична складова паппінгу яку Джон Райан «JRock» Нельсон іменує таймінгом/таймінгами (англ. «timing») (STYLES UPON STYLES (POPPING DANCE HEADQUARTERS), 2020,

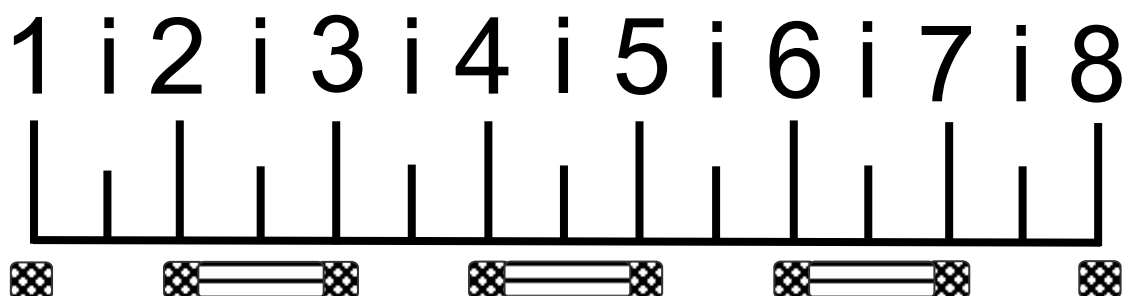
12:14).

Термін «timing» в англійській мові має схожих за сенсом значень: «час, коли щось відбувається/стається»; «здатність робити щось у потрібний час»; «здатність грати або співати всі ноти музичного твору з правильною швидкістю та ритмом» (Cambridge dictionary, 2024). Останнє визначення стосується музичного мистецтва, проте, його можна адаптувати й до хореографії, зокрема до паппінгу.

Дж. Р. Нельсон пояснює таймінги в паппінгу, як «додавання ритмів контролю м'язів на додачу до вашого танцю (виконання)» (STYLES UPON STYLES (POPPING DANCE HEADQUARTERS), 2020, 10:05). Під «контролем м'язів» тут маються на увазі танцювальні техніки ілюзорних стилів. А «додавання ритмів ... на додачу до ... танцю» відсилає нас до подібної концепції у фанковій музиці, з якою тісно пов'язаний паппінг. Як пояснює Бутсі Коллінз, у фанку є основа, яка співпадає з музичним розміром (4/4), і в її проміжки можна вставляти власні ритми, мелодії. Таким чином його звучання стає жвавим, впізнаваним (Erik Ykema, 2017).

Враховуючи вказане вище, можливо вивести визначення таймінгів в паппінгу та ілюзорних стилях танцю. Таймінг – це ритмічна послідовність використання танцювальних технік (контролю м'язів), яку танцівник може накладати на власний танець (танцювальні рухи, пози).

Після аналізу добірки танцювальні відео паппінгу було виявлено низку найпоширеніших таймінгів в цьому стилі. Здебільшого вони складаються з двох технік: пап/хіт (англ. «pop/hit») і дайм стоп (англ. «dime stop»). Перша модифікує пози, використовується на баси та удари в музиці. Друга ж модифікує рухи тіла, які виконуються між позами.



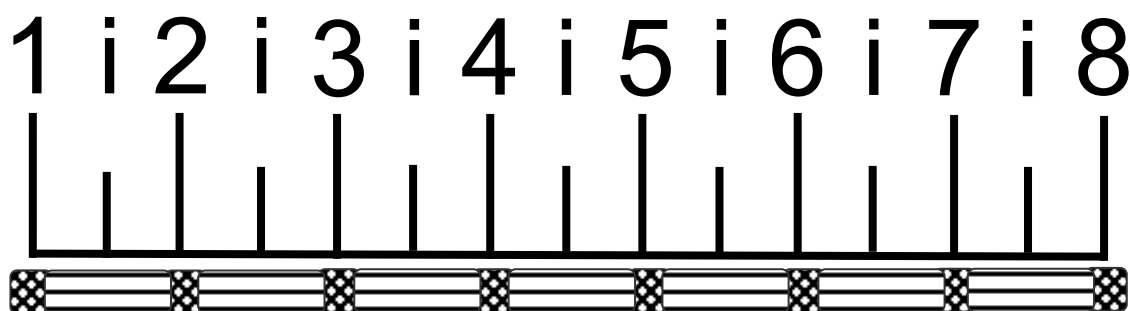
Графік 1.  – pop/hit;  – dime stop.

Яскравий приклад часто вживаного таймінгу вкладено у базовий танцювальний рух паппінгу – фресно. У відео з каналу «STEEZY» наведений лаконічний та змістовний приклад того, як цей рух виглядає та використовується в танці (STEEZY, 2017). При його аналізі стає помітною ритмічна закономірність використання танцювальних технік, яку можна відобразити у графічний спосіб:

Як показано на графіку, пап збігається з сильною долею рахунку, яка є ударами/бітами в музичних композиціях. Саме в цей момент танцівник має ненадовго втримати позу і виконати різке одиночне скорочення м'язів. Проте, в наведеному патерні на кожен позу припадає два скорочення (які співпадають з сильними долями), після чого відбувається зміна пози за допомогою дайм стопу. Сам же рух фресно має канонічну послідовність

елементарних танцювальних рухів. Тим не менш, поєднання будь-яких поз і рухів з цим танцювальним таймінгом (який можна умовно позначити як «два удари, одна поза») танцівники так само вважають рухом фресно, а точніше – його варіаціями. Приклади варіацій цього руху ми можемо побачити у відео двох українських танцівників Микити «Nikkipor» Дудкина і Максима «Maximus» Оробца (Maximus, 2021). Разом з тим, сам таймінг лишається незмінним, незалежно від рухів та поз.

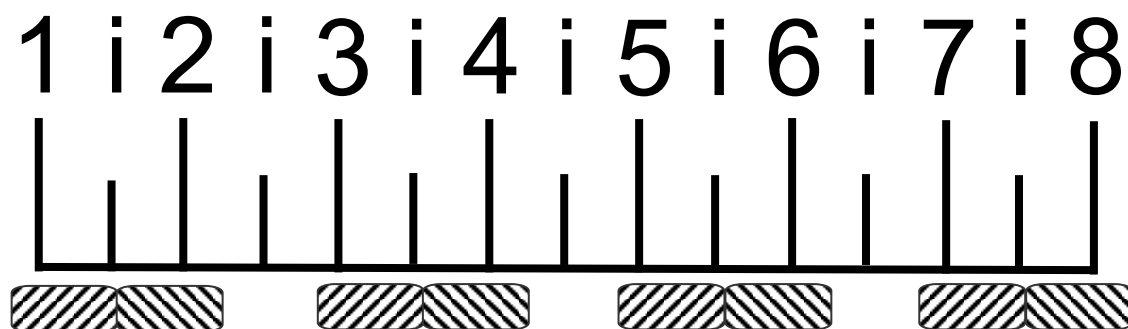
Наступний часто вживаний таймінг подібний до такого у фресно, єдина відмінність – зміна пози відбувається після кожного скорочення м'язів. Умовно його можна позначити як «один удар, одна поза». Фактично, він буде найпростішим таймінгом паппінгу. Графічно можемо відобразити його так:



Графік 2. – pop/hit; – dime stop.

Деякі таймінги співвідносяться з окремими ілюзорними стилями, наприклад – повітряна поза (англ. «air rose»). Більшість рухів у цьому стилі виконуються подібно глибокому диханню. Тобто, з початкової пози виконується будь-який рух, після чого

виконується зворотній рух у вихідну позу. Кожний рух тут модифікується технікою дайм стоп, відповідно, таймінг повітряної пози будуватиметься на ній (yumentiru yumeo, 2018). Графічно його можна відобразити так:



Графік 3. – dime stop, рух від початкової пози; – dime stop, рух у початкову позу.

Інший вид цього таймінгу включає в себе танцювальну техніку пап. В такому випадку, на кожен другий рахунок додається

акцентоване скорочення м'язів, яке підкреслює позу і відокремлює рухи одне від одного.

Також, таймінг «повітряної пози», як й

інші, можна «розтягувати». Мається на увазі, збільшення проміжків часу використання танцювальних технік, які модифікують рух.

Відповідно розтягуються у тривалості й рухи, на які накладається цей таймінг. Графічно це має такий вигляд:

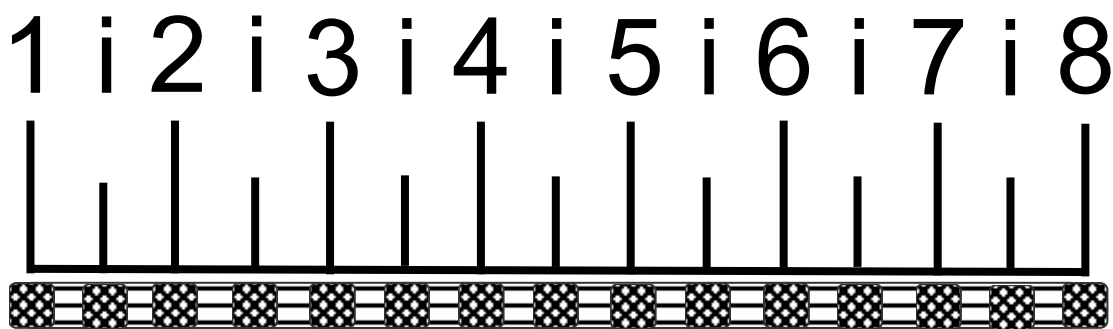


Графік 4. – dime stop, рух від початкової пози; – dime stop, рух у початкову позу.

Що цікаво, така незначна змінна таймінгу, як просте його подовження, може суттєво змінити сприйняття танцювального руху глядачем і самим виконавцем. Для першого, усі рухи стають більш плавними та детальними, через свою подовжену тривалість. Для останнього – змінюється швидкість виконання і, відповідно, рівень контролю м'язів.

Деякі часто вживані таймінги є пришвидшеними версіями інших. Прикладом

цього є найпростіший таймінг тікінгу (англ. «ticking»). Лаконічну характеристику тікінгу дав Тімоті «Popin Pete» Соломон: «Тікінг, насправді, є пришвидшеним паппінгом, який виконується у подвійному темпі. І це, насправді, найскладніший стиль для виконання, тому що він забирає багато енергії» (UPSIDE DOWN DANCE NETWORKS, 2018, 1:00:23). Тож, таймінг тікінгу графічно є таким:



Графік 5. – pop/hit; – dime stop.

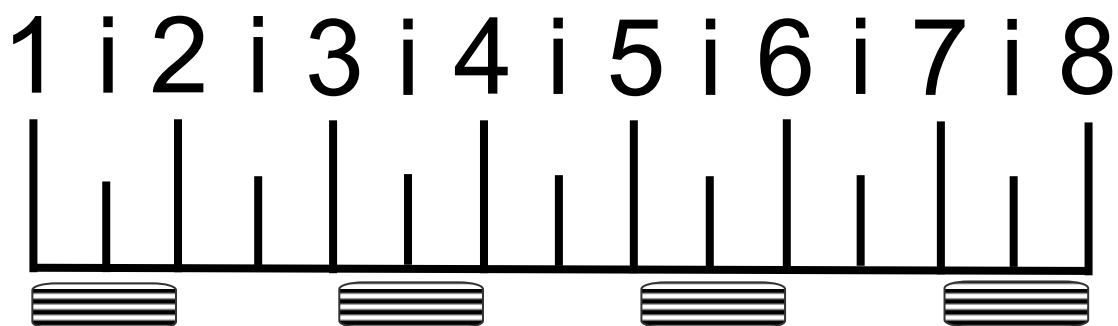
Графік добре демонструє наскільки частими є зміни танцювальних технік. Така інтенсивність швидко призводить до м'язової втоми, тому довготривале використання цього таймінгу є дуже складним.

Останніми розглянемо два таймінги, в основі яких лише дайм стоп. Перший використовується в ілюзорному стилі танцю робот (англ. «robot»), другий – стробінг (англ. «strobing»).

Історично склалось так, що танцювальний стиль робот з'явився раніше від паппінгу.

Перші згадки про стиль робота, або ж манекена чи «танцювальної машини» датуються ще 1920–1930 роками, проте більш змістовні згадки виникають в середині-кінці 1960-х років (Guzman-Sanchez, 2012, р. 35-36). Тим не менш, на даний час робот часто і активно використовується танцівниками-папперами, в рамках однойменної категорії на різних фестивалях і батлах.

Найпростіший таймінг танцювального стилю робот матиме такий вигляд:

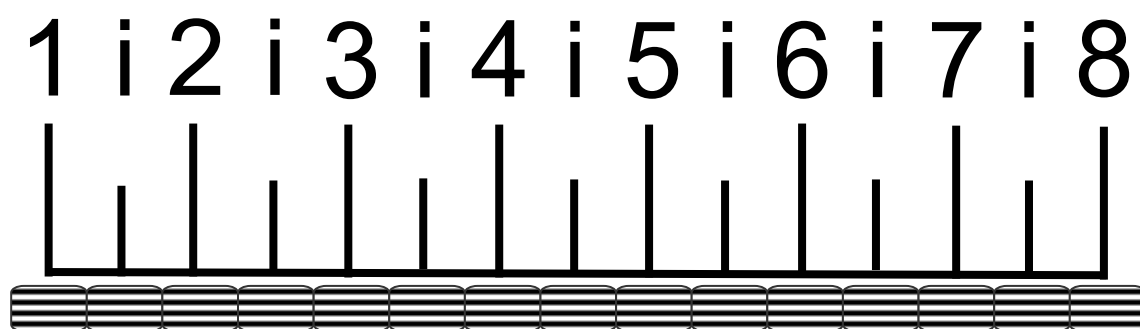


Графік 6. – *dime stop*.

Таким чином, танцівник, який виконує танцювальну імітацію «робота», фокусується на рівномірних, контрольованих та безінерційних рухах. При цьому, ці рухи мають елементарний вигляд, фактично, це переміщення кінцівок з точки А у точку Б по прямій траєкторії. Тобто, танцівник імітує рухи механічного механізму, в якому замість м'язів є сервоприводи. Як приклад, наведемо відео за участю Роберта Шилдса, який вважається одним з перших танцівників цього імітаційного стилю танцю (Le Labyrinthe, 2015).

Другий таймінг відноситься до

танцювального стилю стробінг. Цей стиль являє собою імітацію танцівником рухів тіла у світлі стробоскопу. Також, стробінг і тікінг мають візуальні подібності, через що їх можна сплутати. Проте, вони мають різну концепцію, та подібні таймінги. В тікінгу фокус йде на швидке почергове виконання папу у подвійному темпі відповідно до музики, тоді ж як у стробінгу цього скорочення немає, є лише рух розділений на маленькі фрагменти за допомогою дайм стопу, наче цей рух глядач спостерігає під миготливим світлом ліхтаря. Таймінг притаманний стробінгу має таке графічне відображення:



Графік 7. — *dime stop*

Графік чітко вказує на те, що при виконанні стробінгу немає сталих, тривалих поз. Подібно до тікінгу, цей стиль є доволі вимогливим до м'язів і може їх швидко втоми. Однією з причин цього є такий інтенсивний таймінг. Проте той факт, що немає потреби робити пап у кожній точці дещо зменшує рівень втоми м'язів, але підвищує необхідний для виконання ступінь їх контролю.

Виявлені таймінги паппінгу складаються лише з двох танцювальних технік. Їх можна

визначити як «базові» – вони широко вживані у паппінгу та інших ілюзорних стилях танцю. Більшість цих таймінгів танцівники видозмінюють і поєднують між собою у відповідності з музичним матеріалом, що дозволяє краще пов'язати рух і звук.

Наукова новизна. Вперше в процесі аналізу танцювальної лексики паппінгу та інших ілюзорних стилів танцю було охарактеризовано танцювальну лексичну складову – таймінги. Надано чітке визначення терміну таймінги, розглянуто основні

характеристики цієї складової. Виявлено та описано декілька найбільш вживаних (базових) таймінгів, а також приведений їх графічний запис.

Висновки. Аналіз танцювальної лексики паппінгу та інших ілюзорних стилів дав змогу виділити їх малодосліджену лексичну складову – таймінги. Також, було дано чітке значення терміну «таймінг», який є ритмічною послідовністю використання танцювальних технік (контролю м'язів), яку танцівник може накладати на власний танець (танцювальні рухи, пози). В процесі дослідження танцювальної лексичної складової, було виявлено декілька «базових» таймінгів для паппінгу та ілюзорних стилів танцю. В їх основі є дві базові танцювальні техніки – пап і дайм стоп. Частина з них має відповідність з окремими танцювальними рухами, або конкретним ілюзорним стилем. Для аналізу та розуміння таймінгів була використана графічна модель їх запису, яка дозволяє візуально відобразити таймінги у відповідності з музичним рахунком.

Таким чином, таймінги можна визначити як окрему танцювальну лексичну складову паппінгу та суміжних йому стилів танцю з власними характеристиками та специфікою. Дана складова тісно пов'язана з музикою і, здебільшого, допомагає танцівнику урізноманітнювати своє виконання додаванням до нього різних ритмів.

Література

1. Журавльова А. Молодіжні танці як простір для творчої реалізації особистості. Сучасний танець. Основні теорії і практики: навч.-посіб / О. Бігус, І. Герц, О. Маншилін, Д. Кондратюк, Л. Мова, А. Журавльова, Н. Донченко, Н. Батєєва. Київ : Видавництво Ліра-К, 2016. С. 150–168.
2. Плахотнюк О., Берест Р., Гарбузюк М. Генеза вуличних танців (street dens): трактування основний дефініцій. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 65. Том 2. С. 114–120. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-6>
3. Плахотнюк О., Серeda О. Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка. 2024. 144 с.
4. 50 FRESNO variations / Popping dance tutorial / Maximus & Nikki Pop. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=J8VZI59DItc> (дата звернення: 01.06.2024).
5. Cambridge Dictionary. Meaning of timing in English. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/timing> (дата звернення: 24.07.2024).
6. Can B-Girl AT Become a Popper in Just One Summer? | 100 Days of Popping | Unstoppable. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NPxKvDp0se8> (дата звернення: 02.06.2024).
7. Erik Ykema. BBC Rock School All of Bootsy. 2017. YouTube. URL: https://youtu.be/4PtIjteVQSE?si=Jeruls_OH8bgT9Qw (дата звернення: 25.07.2024).
8. Guarato R. From street dance to hip hop: Performance as a tactic to maintain cultural meanings. (RE)IMAGINING DANCE IN THE AGE OF DISTANCE. 2021. V. 7, №. 1: special issue. Pp. 44-65. DOI : <https://doi.org/10.5324/da.v7i1.4226>
9. Guzman-Sanchez, T. Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era. Santa-Barbara: ABC-CLIO, 2012. 169 p.
10. How To Do Fresno Variations Ft. Kid Boogie | Dance Tutorials | STEEZY.CO. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Zo7kljW0E8s> (дата звернення: 02.06.2024).
11. Kraftwerk (robot dancer's) Robert Shields and Yarnell. YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Kxqf_oFYxE8&t=38s (дата звернення: 01.06.2024).
12. Old School Dictionary Popping, Locking, Breaking. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LBOZMXBMIZs&t=3482s> (дата звернення: 02.06.2024).
13. POP DANCE ELECTRIC BOOGALOOS LESSON. POP'N PETE. AIR POSE. YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=g_EnlWBNCv4&t=10s (дата звернення: 02.06.2024)
14. Read J. Animating the Real: Illusions, Musicality and the Live Dancing Body. The International Journal of Screendance. 2020. Vol. 11. Pp. 59-75. DOI: <https://doi.org/10.18061/ijds.v11i0.7100>
15. Read J. Cadences of Choreomusicality : Investigating the Relationship Between Sound and Movement in Staged Performances of Popping and Animation in the United Kingdom. Ph.D. Dissertation. De Montfort University (United Kingdom). 2017. 268 p.
16. Sereda O. Hip-hop as a cultural movement. CID International Congress on Dance Research. Coll. of Congr. Papers. comp.by O. Plakhotniuk. Lviv, 2019. Pp. 70–73.
17. Stevens L. Urban youth street dances go to the movies and become 'Breakdancing'. World Dance Alliance Global Assembly performance program, July 20, 2006. Pp. 361-369. URL: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metadc1453316/> (дата звернення: 01.06.2024).
18. STYLES UPON STYLES (POPPING DANCE HEADQUARTERS). POPPING DANCE TUTORIAL (MUSCLE CONTROL) / POPPING DANCE FOR BEGINNERS (BY JROCK). 2020. YouTube. URL : https://youtu.be/JYoGP_fTak?si=b_BmQGq3_TvIH_K (дата звернення: 24.07.2024).
19. Zhang, X., Xu, Y., Yang, S., Gao, L., & Sun, H. Dance Generation with Style Embedding: Learning

and Transferring Latent Representations of Dance Styles. ArXiv. 2021. URL : <https://arxiv.org/pdf/2104.14802> (дата звернення: 02.06.2024)

References

1. Zhuravliova, A. (2016). Youth Dances as a Space for Creative Realisation of Personality. *Modern Dance. Basic Theories and Practices*, 150–168 [in Ukrainian].
2. Plakhotniuk, O., Berest, R., & Harbuziuk, M. (2023). Genesis of Street Dances: Interpretation of the Main Definitions. *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 65 (2), 114–120 [in Ukrainian].
3. Plakhotniuk, O., & Sereda, O. (2024). Hip-hop is a Dance Subculture of Youth. Lviv [in Ukrainian].
4. Maximus. (2021, April 20). 50 FRESNO variations. Popping dance tutorial [online video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J8VZI59DItc> [in English].
5. Cambridge Dictionary. (2024). Meaning of Timing in English. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/timing> [in English].
6. Unstoppable. (2019, May 11). Can B-Girl AT Become a Popper in Just One Summer? | 100 Days of Popping | Unstoppable [online video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NPxKvDp0se8> [in English].
7. Erik Ykema. (2017, February 12). BBC Rock School All of Bootsy [online video]. URL: https://youtu.be/4PtIjteVQSE?si=Jeru1s_OH8bgT9Qw [in English].
8. Guarato, R. (2021). From Street Dance to Hip Hop: Performance as a tactic to maintain cultural meanings. *(Re)Imagining Dance in the Age of Distance*, 7 (1): special issue, 44–65. DOI: <https://doi.org/10.5324/da.v7i1.4226> [in English].
9. Guzman-Sanchez, T. (2012). Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era. ABC-CLIO [in English].
10. Steezy. (2017, November 28). How to Do Fresno Variations Ft. Kid Boogie | Dance Tutorials | STEEZY.CO [online video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zo7kljWoe8s> [in English].
11. Le Labyrinthe. (2015, December 6). Kraftwerk (robot dancer's) Robert Shields and Yarnell [online video]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Kxqf_oFYxE8&t=38s [in English].
12. Upside down Dance Networks. (2018, May 7). Old School Dictionary Popping, Locking, Breaking [online video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LBOZMXBMIZs&t=3482s> [in English].
13. yumemiru yumeo. (2018, March 31). Pop Dance Electric Boogaloos Lesson. Pop'in Pete. Air Pose. [online video]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_EnlWBNeV4&t=10s [in English].
14. Read, J. (2020). Animating the Real: Illusions, Musicality and the Live Dancing Body. *The International Journal of Screendance*, 11, 59–75. <https://doi.org/10.18061/ijsd.v11i0.7100> [in English].
15. Read, J. (2017). Cadences of Choreomusicality: Investigating the Relationship between Sound and Movement in Staged Performances of Popping and Animation in the United Kingdom. *Ph.D. Thesis*. De Montfort University (United Kingdom) [in English].
16. Sereda, O. (2019). Hip-Hop as a Cultural Movement. CID International Congress on Dance Research [in English].
17. Stevens, L. (2006). Urban Youth Street Dances Go to the Movies and Become 'Breakdancing'. *World Dance Alliance Global Assembly Performance Program*, 361–369. URL: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metadc1453316/> [in English].
18. Styles upon Styles (Popping Dance Headquarters). (2020, March 17). Popping Dance Tutorial (Muscle Control). Popping Dance for Beginners (By Jrock) [online video]. URL: https://youtu.be/JYoGP_fTak?si=b_BmQGqq3_TvIH_K [in English].
19. Zhang, X., Xu, Y., Yang, S., Gao, L., & Sun, H. (2021). Dance Generation with Style Embedding: Learning and Transferring Latent Representations of Dance Styles. ArXiv. URL: <https://arxiv.org/pdf/2104.14802> [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.091:78.07]:004.353

DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313309

Цитування:

Афоніна О. С. Візуалізація образів і видовищність у музичних жанрах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 172–178.

Afonina O. (2024). Visualisation of Images and Performance in Music Genres. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 172–178 [in Ukrainian].

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

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ І ВИДОВИЩНІСТЬ У МУЗИЧНИХ ЖАНРАХ

Мета статті полягає в аналізі візуальної компоненти в музичному жанрі (пісні) і музично-театральному жанрі (балет), яка є елементом для формування видовищності. **Методологія роботи** включає наукові методи аналітичний, структурно-функціональний, узагальнюючий; прийоми порівняльного аналізу для розкриття специфіки сучасних мистецьких практик у розкритті специфіки візуального як компоненти видовищності. **Наукова новизна роботи** полягає в аналізі пісні «Смерекова хата», музично-сценічного дійства театру «Гердан», балету «Знаки» із визначенням візуалізації образів, закладених авторами для формування видовищності. **Висновки.** На основі аналізу пісні М. Бакая і П. Дворського «Смерекова хата» визначено залежність візуалізації у музично-поетичній композиції і музиці, метафоричності у музично-поетичних образах у різних виконавських інтерпретаціях з певною часткою видовищності за визначенням «видовищності» у словнику Ефрона і Брокгауза як концерту, вистави тощо. Аналіз концертного виступу Чернівецького міського фольклорного театру-студії «Гердан» за музично-текстовим матеріалом, сценічним оформленням і костюмами виконавців дозволив виявити ступінь візуалізації музично-сценічних образів, що сприяють видовищності в мистецтві за її концепцією К. Станіславської як видовища з художньою структурою, яка є системою засобів виразності із зовнішніми проявами. Балет франко-американської танцівниці-хореографа Каролін Карлсон «Знаки» («Signes», 1997, Паризька опера) зі сценічними полотнами французького художника Олів'є Дебре та електронною музикою французького композитора Рене Обрі повністю відповідають всім параметрам видовищності: а) незвичайні події, що апелюють до історії з відомими героями Леонардо да Вінчі і Джоконда з її видатною посмішкою; б) розважальність у подачі матеріалу із застосуванням об'ємних картин, що постійно рухаються; в) сім різних локацій; г) відсутність вербального тексту (слів), які компенсуються електронною музикою і хореографічними рухами.

Ключові слова: візуалізація, видовищність, Чернівецький міський фольклорний театр-студія «Гердан», М. Бакай, П. Дворський, «Смерекова хата», балет, Каролін Карлсон «Знаки», музичне мистецтво Буковини, сучасна хореографія.

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

Visualisation of Images and Performance in Music Genres

The purpose of the article is to analyse the visual component in the musical genre (songs) and musical-theatrical genre (ballet), which is an element for the formation of spectacle. **The work methodology** includes analytical, structural-functional, generalising scientific methods; techniques of comparative analysis to reveal the specifics of modern artistic practices in revealing the specifics of the visual as a component of spectacle. **The scientific novelty of the work** consists in the analysis of the song “Smerekova Khata”, the musical and stage performance of the “Gerdan” theatre, the ballet “Signs” with the determination of the visualisation of the images laid down by the authors to form the spectacle. **Conclusions.** Based on the analysis of M. Bakay and P. Dvorskyi's song “Smerekova Khata”, the dependence of visualisation in musical-poetic composition and music, metaphoricity in musical-poetic images in various performing interpretations with a certain amount of spectacularity according to the definition of “spectacularity” in the dictionary of Efron and Brockhaus is determined as a concert, performance. The analysis of the concert performance of the Chernivtsi City Folklore Theatre-Studio “Gherdan” based on the musical and textual material, stage design and costumes of the performers made it possible to reveal the degree of visualisation of musical and stage images that contribute to spectacle in art according to K. Stanislavskaya's concept as a spectacle with an artistic structure, which is a system of means of expression with external manifestations. The French-American dancer-choreographer Carolyn

Carlson's ballet "Signes" (1997, Paris Opera) with scenery by the French artist Olivier Debre and electronic music by the French composer René Aubry fully meets all the parameters of spectacle: a) unusual events that appeal to history with famous heroes Leonardo da Vinci and Gioconda with her outstanding smile; b) entertainment in the presentation of material with the use of three-dimensional pictures that are constantly moving; c) seven different locations; d) lack of verbal text (words), which are compensated by electronic music and choreographic movements.

Keywords: visualisation, spectacle, Chernivtsi City Folklore Theatre-Studio "Gerdan", M. Bakay, P. Dvorskyi, "Smerekova Khata", ballet, Carolyn Carlson "Signs", musical art of Bukovyna, modern choreography.

Актуальність теми дослідження. Музичне мистецтво є мистецтвом організації звуків. І сприйняття цієї організації є не простою справою. Слух має зорієнтуватися у звуковому розмаїтті, знайти зв'язки між музично-ритмічними елементами, тембровими особливостями тощо. Тому як розібратися у цьому різноманітті є актуальною справою. Серед основних питань, які впливають на сприйняття слухачами музичних творів, є візуалізація образів. На скільки її формування допомагає формуванню видовищності, яка домінує у сучасному культурно-мистецькому просторі і на скільки від цього залежить популярність твору. Ці питання спробуємо розібрати на прикладі жанру пісні у виконанні солістів, у виконанні колективу і музично-театрального жанру – балету, для розуміння закономірностей між візуалізацією вербальною, візуалізацією, яка сприяє видовищності.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові дослідження сучасної видовищної культури і музичного мистецтва багатокомпонентні. Серед ґрунтових досліджень культури вирізняються сучасні українські (П. Герчанівська, Ж. Денисюк, В. Личковах, К. Станіславська). Поліна Герчанівська всебічно, енциклопедично розкриває особливості сучасної української культури, орієнтуючись на її витоки. Вчений Володимир Личковах з точки зору філософії та естетики вивчає сучасне образотворче мистецтво в Україні, Польщі. Також акцентуючи увагу на історичних джерелах сучасного постмодерністичного стану української творчості. Суто постмодернове мистецтво є предметом вивчення Жанни Денисюк, в якому видовищність і візуальність є основою пошуків митців.

Але при вивченні дисципліни «Мистецькі форми сучасної видовищної культури» з аспірантами другого року навчання найбільш близьким для узагальнення специфіки видовища та видів і форм видовищності в культурі та музичному мистецтві стала монографія української дослідниці Катерини Станіславської. За її концепцією, видовище є художньою структурою «з системою мистецьких засобів виразності із зовнішніми

виявами» [5]. Зроблена науковицею класифікація мистецько-видовищних форм ґрунтується, на нашу думку, на різних акцентах і відображає сучасне мистецтво у всіх різновидах: образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні та екранні. Це є важливим, оскільки обраний для аналізу матеріал частково відповідає цій класифікації, поєднуючи образотворчо-тілесні зі сценічними у двох категоріях хореографічно-візуально-сценічний з абстрактністю змісту (балет «Знаки») і сценічно-концертне («Смерекова хата», театр «Гердан»), останнє може розглядатися і як вуличне (театр «Гердан»).

Мета статті полягає в аналізі візуальної компоненти в музичному жанрі (пісні) і музично-театральному жанрі (балет), яка є елементом для формування видовищності.

Виклад основного матеріалу. Різноманітність форм і змістів у сучасному мистецтві (мистецтві за останні 50 років) і присутня, і суперечлива. Простежуючи розвиток цих форм (жанрів і видів), інколи переконуємося в тому, що багато повторів з історії відбувається на новому рівні внаслідок появи і розвитку новітніх технологій. Приміром, народна творчість у сучасному мистецтві часто презентує свою стабільність, але ми можемо переконатися в тому, що у корінні цієї стабільності закладена мобільність, паростки для інтерпретації і не тільки. До стабільності відносимо першоджерельні тексти і музичний матеріал, а мобільність спробуємо вивчити за двома напрямками: інтерпретація в середині та інтерпретація як основа сучасної творчості.

Для цього звернемося до пісні, як одного із основних музичних жанрів, з ніби простою композицією і усталеною пісенною структурою: куплет – приспів, але і не простою конструктивною функцією – постійного джерела і рушія мистецтва. Пісня має вербальний поетичний текст, що розкриває образний зміст твору. Але цей зміст часто має приховані зв'язки, алюзії та ремінісценції, тобто одночасно пісня є і складним утворенням на рівні змістового тексту. Текст, як правило, спирається на величезний історичний досвід, не торкаючись власне пласту вокального чи інструментального

виконавства, засобів музичної виразності, яким забезпечується розкриття змісту текстового. Спробуємо виділити певні закономірності у вокально-поетичній, інструментальній, виконавській складових пісні та їхнього впливу на візуалізацію образів тексту і у подальшому на видовищність і сприйняття твору.

Згадуючи визначення дослідників (А. Банфі, В. Кісін, П. Паві, К. Станіславська), видовище і видовищність пов'язані з відкритістю для споглядання. Як правило, певна форма видовищності привертає увагу. При чому так склалося історично і дослідники (А. Банфі, В. Кісін, П. Паві), відносять сюди мисливські ігри, обряди весілля чи поховання. З розвитком культури і мистецтва ці форми у вигляді сюжетів (лібрето опер чи балетів) переходять на вуличні майданчики, а далі – театральні сцени. Часто тексти за різних обставин були насичені символікою. Вона ставала розвиненою системою із символами з людського житла: від домівки – символу простого будівництва життя до його ототожнення із упорядкованим космосом, який протистойть зовнішньому простору і хаосу енергій.

Недарма першим, до чого звертаємося в аналізі мистецьких форм у сучасній видовищній культурі – творам з художнім представленням образів, серед яких образ батьківської хати як важливого елементу народної культури. У літературі, поезії і музиці часто оспівувалося житло як початок нового, народження людини і світу, згадки про перебіг подій через символічні образи хати, матері, квітів. У тексті пісні «Смерекова хата» відомого українського поета-пісняря, публіциста, казкаря Миколи Бакая (1931–1998) передані відповідні почуття: «Наснились мальви, рута-м'ята / І скрип криничний журавля / І смерекова отча хата / Яку давно покинув я / Наснився сад в веснянім цвіті / Струнка смерічка край воріт / І найрідніша в цілیم світі / Матуся сива надворі [7]. Символи дому (отча хата, криниця, смерічка й мати) з перших чотирьох рядків заглиблюють слухачів у цей простір, який оспівувався у Т. Шевченка, Л. Українки тощо.

Метафоричність батьківської хати у пісні «Смерекова хата» досить тонко передана у музиці Павла Дворського. При чому можемо простежити як автор музики втілює текст. У мелодії, що починається з терцієвого звуку мі-мінору, при переліку того, що наснилося (мальва, рута-м'ята), цей терцієвий тон повторюється і оспівується. При згадці

журавля – автору знадобився стрибок на сексту, який став поштовхом для стрибка на кварту. І мелодія після першого мотиву, який ніби «тупцював на місці», у другому мотиві розширив діапазон з терції до септими. Стрибок на малу доміантову септиму належить словам про смерекову хату у третьому мотиві (другій фразі). Класично і яскраво з тремтінням автор передає свої почуття від розлуки з цією хатою у третьому мотиві. Перше речення з двох фраз закінчується хоч і на доміанті, все ж смиренно. Нічого страшного не відбулося. Так склалося життя. Наступне речення починається з нової вершини, з втовкмачуванням почуття туги за тим весняним садом з цвітом. Далі з перекриттям цієї вершини новою високою повторюваною нотою («струнка смерічка край воріт»), яка ще більше загострює і відкриває це почуття, але наступна фраза «І найрідніша в цілیم світі / Матуся сива надворі» повертає нас до землі, до батьківської хати, де мати. Інтонаційно – це падіння на октаву прямо в тоніку з багаторазовим повтором, стрибком на септиму, як сплеском почуттів про неможливе повернення в щасливе минуле і стрибком на септиму з доміантової основи, як констатації неможливості змінити час і простір.

Один із дослідників тексту Олександр Кашук зауважив, що «Микола Бакай у пісні оспівує вічні повернення і пошану до батьківського дому [3].

Що відбувається в тексті і музиці? Візуально текст передає образи, які заклав автор тексту. Музика розкриває почуття, які закладені в словах і допомагає слухачеві на емоціональному рівні проникнути в образно-поетичні зв'язки. Тобто, візуалізація тексту емоційно доповнюється музикою. Видовищності сприяє виконавська атмосфера. Ця пісня звучить у виконанні Назарія Яремчука, Павла Дворського, Андрія Князя тощо. Кожен з виконавців по-своєму заглиблюється в текст і музику, майже однаково візуалізують для слухачів образи пісні, а ось у видовищності є певні відмінності. Якщо у виступах Н. Яремчука і П. Дворського зроблені акценти на виконавцях, то у А. Князя додався елемент візуалізації просторового фону.

Музичні тексти забезпечуються більшим відсотком видовищності у виконанні колективів, приміром, виконавців народної музики. Історично це були кобзарі, лірники, бандуристи. Сьогодні ця колективна практика розвинена. Тому спробуємо ознайомитися й

проаналізувати виступи Чернівецького міського фольклорного театру-студії «Гердан», перлини сучасної буковинської культури [6]. Колектив виник при управлінні освіти Чернівецької міської ради (1994) за ініціативою художнього керівника Духовно-Мистецького Центру «Голос», режисера Петра Колісника. Серед напрямів діяльності театру-студії «Гердан» виокремлюється творче осмислення обрядів, звичаїв і традицій українського народу. Виконавці залучають до роботи матеріали фольклорно-етнографічних досліджень різних регіонів України. Але метою нашої публікації є аналіз музично-текстового матеріалу, сценічного оформлення, що дозволяють виявити ступінь візуалізації, що сприяє видовищності в мистецтві.

В одному зі своїх виступів колектив передає атмосферу, що асоціюється з картинами відтворення світу. Артисти з'являються на сцені почергово, починаючи свій вихід на сцену зі звуками, що імітують народження природи. Народні музичні інструменти передають шуми із завиванням вітру, звуками диких тварин, магічних заклинань, поступово оформлюючись у цілісну мелодико-гармонічну побудову і переходячи у першу пісню з образами землі, сонця «Слава Сонцю».

На фоні музичних інструментів з'являються дівочі голоси, а потім і самі дівчата і хлопці з інструментами, і дівчата – всі безупинно рухаються. Звідси і виникає відчуття наближення народження з небуття [6]. Відкривається пісня зі слів прославлення Сонця – символу життєвої енергії та процвітання. Голоси дівчат і хлопців утворюють просте двоголосся з класичними повтореннями і затвердженням тоніки. Наступний номер починається з ритмічного синкопованого супроводу, який з'являється у дівочих голосах, як імітація ударних інструментів. І тут згадуємо, що це колектив з Чернівецької області, для якої характерні риси різних музичних культур: «Спільною рисою угорського, словацького та закарпатського пісенного фольклору є також синкоповані ритми. В деяких закарпатських піснях синкопи панують на протязі всього розвитку мелодії («О й Мигалю, Мигалю», «Недалеко із Буштина до Тиси»), а в деяких з'являються епізодично, головним чином у кадансах («Милий, милий, що би-сь робив», «Заспав Йончі на горі» та ін.)» [1, 8].

Контрапунктом до цієї імітації вступають солістки зі словами «А вже Весна, а вже Красна: Із Стріх Вода капле. Молодому

Козаченьку Мандрувонька пахне. Помандрував Козаченько У Чистеє Поле. За ним іде Дівчинонька: «Вернися, Соколе!» «Не вернуса – забарюся, Ти мною гордуєш». «Не гордую, дівчинонько, Сім раз поцілую» [6]. До солісток приєднується хор і музичний супровід, що призводить до раптового завершення, яке є і кульмінацією, і обрамленням всієї композиції. Власне, пісня відноситься до циклу веснянок і гаївок, що символізують весну, яку треба закликати піснями і танцями.

Наступна пісня починається чоловічими голосами з відомими словами «Вийди, вийди, Іванку, заспівай нам веснянку», але далі слова імпровізуються, що характерно для народного співу. Зі слів домінують повтори «ой, вийди, вийди», та інші. Хор звучить одноголосно, але темброво насичено, що утворює міцну музичну тканину. Чоловічі голоси відтворюють дві сусідні чисті квінти, що не характерно для класичної гармонії, але звучить свіжо і абсолютно переконливо з триразовим повторенням нижнього звуку і закиданням на квінту в ритмі синкопи. Такий рух чоловічих голосів імітує звучання народних інструментів, які настроювалися на відповідний інтервал – квінти.

Такий чоловічий вступ триває чотири такти. Структура характерна для класики і виявляється такою ж у коломийок. Остання є жвавою коротенькою піснею «чіткої ритмічної будови. Особливості музичної структури таких коломийок зумовлені їх танцювальною природою. Як правило, вони мають розмір 2/4 і становлять чіткі восьмитактові, рідше – дванадцятитактові куплети» [1, 15-16]. На цьому фоні вступають жіночі голоси, які доповнюють чоловічі партії паралельним рухом – характерно для народної музики. У розвитку композиції домінує вільний імпровізаційний розвиток мелодії. Імпровізації торкаються і мелодичних, і ритмічних видозмін.

Після імпровізаційної композиції з синкопованими ритмом, який підкреслюється різними барабанами і ударними інструментами, мелодійно і ритмічно весь час повторюється. Тобто, в основі короткий мотив, який повторюється протягом двох хвилин. Українська пісня у сучасному виконанні, викликає паралелі зі стародавніми ритуальними обрядами із заклинаннями, зверненнями до вищих сил. Після цієї композиції на сцені з'являються діти з різними піснями, починаючи від пісні «Подольночка».

Пісня обігрується зі смаком, іграми, перегукуваннями.

У репертуарі колективу яскрава жанрова палітра з мелодіями і ритмами буковинському регіону, за словами дослідниці Юлії Каплієнко-Ілюк «полінаціонального фольклоризму» (дисертація «Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.»). Авторка характеризує «поліфункціональний фольклоризм» у єдності знакових елементів творчості різних народів, що стали основою оригінального стилю народної і композиторської творчості [2, 1-2]. Для нашого дослідження ці думки перетинаються із сценічною дією, що забезпечує спочатку візуалізацію образів пісень і танців, а в цілому – видовищність дійства.

Звичайно, що згадуються академічна творчість українських композиторів, їхні різноманітні звернення до народної творчості. зокрема камерна кантата Лесі Дичко «Чотири пори року», де яскраво звучить «Веснянка». Або обробка Юлії Гомельської для хорового колективу «Вийди, вийди, Іванку» із джазовими ритмами, що звучать сучасно і задержувате, виходячи за межі академізму і наближуючи її до імпровізації, притаманної народній традиції.

Дефініція «видовищність» за визначення у словнику Ефрона і Брокгауза є виставою, концертом, балом, маскарадом, то концерт театру «Гердан», або камерна кантата Лесі Дичко у виконанні хорового колективу (Київ), чи обробка Юлії Гомельської у звучанні консерваторського хору (Одеса) за визначенням також є однією з форм видовищності.

Оскільки метою публікації є визначення різних форм візуальності як ознаки видовищності, виникають паралелі з сучасними мистецькими практиками, зокрема оперного чи балетного мистецтва. Зупинимося на сучасному балеті франко-американської танцівниці-хореографа Каролін Карлсон «Знаки» («Signes», 1997, Паризька опера) зі сценічними полотнами французького художника Олів'є Дебре та електронною музикою французького композитора Рене Обрі. Побачивши твори художника Олів'є Дебре К. Карлсон надихнулася ідеєю балету. Чому саме балет став наступною мистецькою формою сучасної видовищної культури – тут відсутній вербальний текст, виконавців передають інформацію в рухах і міміці, музика більше нагадує ритмо-інтонаційний фон, відсутність чіткого лібрето конкурує з

попередніми зразками, коли існують чітко визначені образи матері, смерекової хати або Подоляночки. Зміст балету, на думку його авторів, віддзеркалює взаємовідносини Леонардо да Вінчі та посмішки Джоконди.

Тому цікаво як у складових балету, як мистецькій формі, розкривається видовище, що з латині «spectaculum» є святом для очей або шумом, яке викликає хвилювання. Починається дійство музикою, яка символізує народження. І спочатку ми не здогадуємося яке, але відчуття появи Нового виникає. Електронні звучання супроводжують епізоди чудових абстрактних пейзажів.

Музична мова твору насичена. Французький художник Олів'є Дебре експонує сім сценічних епізодів як знаки, які органічно змінюють один одного. Кожен знак формує величезне мальовниче полотно з рухомими об'ємами. Звуко-візуальна композиція передає емоційний настрій і знакову символіку. Звичайно, що важливу роль грають артисти балету. Їхні пластичні рухи є частиною художнього задуму. Абстрактні сценічні пейзажі доповнені химерними костюмами.

Перший епізод є символом спілкування, ніби спілкування матері з новонародженою дитиною [9].

Структура балету відповідає семи картинам з темами: «Знак посмішки» («Signe du sourire»); «Луара вранці» («Loire du matin», 9.45), «Гори Гуйлінь» («Monts de Guilin»); «Балтійські ченці» («Les Moines de la Baltique»); «Дух блакиті» («L'Esprit du bleu»); «Кольори Мадурай» («Les Couleurs de Madurai»); «Перемога знаків» («Victoire des Signes»). Кожна з цих картин, які змінюють одна одну в знаках і жестах відтворюють яскраві ландшафти і резонують з різними місцями світу, музичними і мальовничими знаками.

Картина «Луара вранці» (9.45) починається з акцентів танцівниці на власному тілі. Танцівниця в жовтому платті, як яскраве сонце. Далі акценти переходять до музики, до скрипки. Поступово дії танцівниці наповнюються картиною і сама артистка стає частиною музично-кольорового пейзажу, в якому пульсує музичний супровід. Танцівниця своїми рухами ніби відкриває картину. Музика має характер фону, без динамічного руху, рівномірно пульсує, але на її фоні рухи танцівниці наповнюються динамізмом. Крім того рухається картина, що також сприяє активізації сприйняття. На 5 хвилині соло танцівниці з'являються інші учасники. У музиці в цей момент ритмо-інтонації

нагадують биття годинника чи серця, що символізує рух життя, а якщо повернутися до назви, то може циклічності природи, руху води в річці. Сцена заповнилася кольором, прийшов час музичному наповненню: активізується динаміка, темп, ритм, інтонаційно повторюється невеличкий мотив. Дуже здалека згадуємо про «Болеро», коли гучність досягається додаванням груп інструментів. Тут електронна композиція і додавання нових відтінків дуже специфічне. Воно специфічне ще й тому, що мелодійно суто технічне, не цікаве з точки зору мелодичного розвитку в історії класичної музики. З точки зору непрофесійного, аматорського мистецтва є абсолютно логічним з багаторазовими повторами невеликих мотивів.

Наступний епізод пов'язаний і з появою на сцені дівчат в різнокольорових мальовничих костюмах. Чепурні костюми у хлопців, їхні рухи по відношенню до дівчат передають картину залицяння. У музиці з'являються інтонації народних мотивів з відповідним інструментарієм. Головні герої, Він і Вона, підкорені часу, биттю життя. Але при першому відчутті підкореності один одному, все ж виявляється, що це не так. Танцівники відстоюють свій простір у рухах, при тому, що музика намагається переконати їх у зворотному. Особливо це відчуваємо, коли рухи танцівники починають нагадувати сповільнені зйомки в кіно (27 хв.).

У сцені «Перемога знаків» («Victoire des Signes») перше, що чуєш – це іспанські мотиви в музиці, які ґрунтуються на використанні тембру гітари і багаторазовим повторенням короткої фрази. Крім того, бачиш в чорно-булому одязі танцівників вертикальну розподіленість простору, що йде від середньовічних замків. Власне, цей підхід обґрунтував італійський вчений Антоніо Банфі як естетичні, художньо організовані видовища, серед них театральні дійства, які мають колективну природу сприйняття і дійсність.

Тільки до цих назв, які є не більше, ніж назви, ми можемо звернутися як до вербального тексту. Хоча зі слів художника дізнаємося, що він думав про усмішку Джоконди як про появу знаку цієї посмішки. «Головним чином, я не хотів, щоб декорації представляли розписні полотна, перед якими б танцювали. Це мені не цікаво. Я хотів, щоб живопис грав у просторі, щоб був обмін між танцівниками та живописом. Сім епізодів мають дозволити перетнути світ від Луари (річка у Франції) до Китаю» [8].

Графічна хореографія Карлсон, електронна музика Обрі, картини Дебре формують, на нашу думку, «видовищність, яка в історії театру була пов'язана з візуальністю і візуальною репрезентацією» [4, 61], цікаво, що у словнику зазначено й іншу думку про видовищність, яка може бути реалізована «через звуковий і відчутний на дотик та смак світ» [4, 61].

Висновки. На основі аналізу пісні М. Бакая і П. Дворського «Смерекова хата» визначено залежність візуалізації у музично-поетичній композиції і музиці, метафоричності у музично-поетичних образах у різних виконавських інтерпретаціях з певною часткою видовищності за визначенням «видовищності» у словнику Ефрона і Брокгауза як концерту, вистави тощо. Аналіз концертного виступу Чернівецького міського фольклорного театру-студії «Гердан» за музично-текстовим матеріалом, сценічним оформленням і костюмами виконавців дозволив виявити ступінь візуалізації музично-сценічних образів, що сприяють видовищності в мистецтві за її концепцією К. Станіславської як видовища з художньою структурою, яка є системою засобів виразності із зовнішніми проявами. Балет франко-американської танцівниці-хореографа Каролін Карлсон «Знаки» («Signes», 1997, Паризька опера) зі сценічними полотнами французького художника Олів'є Дебре та електронною музикою французького композитора Рене Обрі повністю відповідають всім параметрам видовищності: а) незвичайні події, що апелюють до історії з відомими героями Леонардо да Вінчі і Джоконда з її видатною посмішкою; б) розважальність у подачі матеріалу із застосуванням об'ємних картин, що постійно рухаються; в) сім різних локацій; г) відсутність вербального тексту (слів), які компенсуються електронною музикою і хореографічними рухами.

У програмі «Мистецькі форми сучасної видовищної культури» для здобувачів третього (освітньо-наукового) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» перспективними для розгляду залишаються зіставлення музичної і візуальної компонент, які складають основу сучасної творчості.

Література

1. Закарпатські народні пісні. Упорядкування, передмова та примітки З. І. Василенко. Відповідальний редактор М. М. Гордійчук. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, 1962. 372 с.

2. Каплієнко-Ілюк Ю. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст. : автореферат, Одеса, 2021. URL : https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/11/avtoreferat_disertatsii_kapliyenko-iliuk_y.-v..pdf

3. Кашук О. Божественна краса і мистецтво української пісні. Суспільно-релігійний часопис «Християнин і світ». 30 вересня 2021. URL : <http://xic.com.ua/z-zhyttja/22-rozdumy-hrystyjanyna/144-bozhestvenna-krasa-i-mystectvo-ukrajinskoji-pisni>

4. Патріс Паві: Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

5. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2016. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Stanislavska_Mystecko_Vydovyschni_formy.pdf

6. Театр-студія «Гердан», 15.05.2015. URL : <http://www.obnova-fest.cv.ua/uk/members/2015/evening-scene/311-gerdan.html>

7. Українські пісні. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/34168.html>

8. Boittiaux Inès. «Signes» : Carolyn Carlson et Olivier Debré font fusionner la danse et la peinture à Bastille Publié le 26 juin 2023 à 17h28, mis à jour le 26 juin 2023 à 18h36. URL : <https://www.beauxarts.com/lifestyle/signes-carolyn-carlson-et-olivier-debre-font-fusionner-la-danse-et-la-peinture-a-bastille/>

9. Carolyn Carlson. Signes Paris Opera Ballet [complete]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bnIwGYq49Ek>

References

1. Transcarpathian folk songs. (1962). Arrangement, preface and notes by Z. I. Vasylenko. Responsible editor M. M. Gordiychuk. Institute of Art

History, Folklore and Ethnography of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 372 p. [Ukraine].

2. Kaplienko-Iliuk Yu. Musical art of Bukovyna: stylistic paradigms of composer's creativity of the XIX–XXI centuries. : abstract, Odessa, 2021. URL : https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/11/avtoreferat_disertatsii_kapliyenko-iliuk_y.-v..pdf [Ukraine].

3. Kashchuk O. Divine beauty and art of Ukrainian song. Socio-religious magazine "Christian and the World". September 30, 2021. URL: <http://xic.com.ua/z-zhyttja/22-rozdumy-hrystyjanyna/144-bozhestvenna-krasa-i-mystectvo-ukrajinskoji-pisni> [Ukraine].

4. Patrice Pavy (2006). Theater Dictionary. Lviv. 640 p. [Ukraine].

5. Stanislavska K. I. (2016). Artistic and performing forms of modern culture: a monograph. Kyiv: NAKKKiM, URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Stanislavska_Mystecko_Vydovyschni_formy.pdf [Ukraine].

6. Theater-studio «Gherdan». 15.05.2015. URL: <http://www.obnova-fest.cv.ua/uk/members/2015/evening-scene/311-gerdan.html> [Ukraine].

7. Ukrainian songs. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/34168.html> [Ukraine].

8. Boittiaux Inès. «Signes» : Carolyn Carlson et Olivier Debré font fusionner la danse et la peinture à Bastille Publié le 26 juin 2023 à 17h28, mis à jour le 26 juin 2023 à 18h36. URL : <https://www.beauxarts.com/lifestyle/signes-carolyn-carlson-et-olivier-debre-font-fusionner-la-danse-et-la-peinture-a-bastille/> [France].

9. Carolyn Carlson. Signes Paris Opera Ballet [complete]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bnIwGYq49Ek> [English].

*Стаття надійшла до редакції 01.07.2024
Отримано після доопрацювання 02.08.2024
Прийнято до друку 09.08.2024*

УДК 781.68.071.1:784.6Beatles
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313311

Цитування:

Зосім О. Л. Пісенний доробок гурту «The Beatles» в академічних музичних інтерпретаціях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 179–185.

Зосім Ольга Леонідівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>
olgazosim70@gmail.com

Zosim O. (2024). Song Heritage of “The Beatles” in Academic Musical Interpretations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 179–185 [in Ukrainian].

ПІСЕННИЙ ДОРОБОК ГУРТУ «THE BEATLES» В АКАДЕМІЧНИХ МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

Мета дослідження. У роботі розкрито особливості підходів академічних музикантів до творчості «The Beatles» та охарактеризовано музичні проекти, створені на основі пісенного доробку легендарного британського гурту. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного та музично-аналітичного методів, які дали можливість виявити академічний потенціал музики «The Beatles» та окреслити шляхи й напрями академізації їх пісенної творчості. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше було охарактеризовано академічні інтерпретації пісень гурту «The Beatles», здійснені Л. Беріо, Дж. Бейлессом і П. Брейнером, та окреслено два підходи до музичних транскрипцій пісенного доробку гурту – академічний та академізований, де перший тип відповідає усім параметрам музики академічного спрямування, другий тяжіє до класичного кросовера як напряму естрадної музики. **Висновки.** Серед численних кавер-версій, транскрипцій та парафраз музики «The Beatles» привертає увагу низка оригінальних музичних інтерпретацій, автори яких звертаються до барокової стилістики. Вже набули статусу знакових вокальний цикл «Beatles Songs» Л. Беріо (1967), інструментальні альбоми «Bach Meets the Beatles» (1984), «Bach Meets the Beatles. Revisited» (2004) Дж. Бейлесса та «Beatles Go Baroque» (1993) П. Брейнера. Їх автори, що отримали класичну музичну освіту, віддають пріоритет академічним інтерпретаційним версіям, де пісні гурту «The Beatles» розглядаються як тематичний матеріал, який стає основою для композицій академічного типу з класичною музичною драматургією, що була сформована в інструментальній музиці Нового часу. Низка композицій, в яких збережено базові ознаки пісенного твору, тяжіють до інтерпретацій академізованого типу, наближаючись до класичного кросовера, і можуть репрезентувати як академічну, так і естрадну музичну творчість.

Ключові слова: академічна музика, естрадна музика, академізація, пісенний доробок рок-гурту «The Beatles», бароко, постмодернізм, композиторська творчість, аранжування, вокальні композиції, інструментальні композиції.

Zosim Olha, Doctor in Arts, Professor, Professor at the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

Song Heritage of “The Beatles” in Academic Musical Interpretations

The purpose of the research. The paper reveals the features of the approaches of academic musicians to the creativity of “The Beatles” and characterises the musical projects created on the basis of the song heritage of the legendary British group. **The research methodology** consists in the application of historical cultural, comparative and musical analytical methods, which allowed to reveal the academic potential of “The Beatles” music and outline the ways and directions of academisation of their song creativity. **The scientific novelty** consists in the fact that for the first time academic interpretations of the songs of “The Beatles” group, carried out by L. Berio, J. Bayless and P. Breiner, were characterised, and two approaches to musical transcriptions of the song heritage of the group were outlined – academic and academicized, the type corresponds to all the parameters of academic music, the second gravitates towards classical crossover as a direction of pop music. **Conclusions.** Among the numerous cover versions, transcriptions and paraphrases of “The Beatles” music, a number of original musical interpretations are attractive, the authors of which turn to the Baroque style. The vocal cycle “Beatles Songs” by L. Berio (1967), the instrumental albums “Bach Meets the Beatles” (1984), “Bach Meets the Beatles. Revisited” (2004) by J. Bayless and “Beatles Go Baroque” (1993) by P. Breiner have already acquired the status of iconic. Their authors, who received a classical musical education, give priority to academic interpretive versions, where the songs of “The Beatles” group are considered as thematic material, which becomes the basis for academic type compositions with classical musical dramaturgy formed in the instrumental music of the Modern period. A number of compositions, in which the basic

features of a song are preserved, gravitate towards academicized type interpretations, approaching a classical crossover, and can represent both academic and pop musical creativity.

Keywords: academic music, pop music, academization, song heritage of the rock group “The Beatles”, baroque, postmodernism, composer’s creativity, arrangement, vocal compositions, instrumental compositions.

Актуальність теми дослідження. Творчість рок-гурту «The Beatles» є класикою естрадної музики. Окрім величезних накладів платівок та чисельних музичних премій, його пісні на сьогодні мають чи не найбільшу кількість переспівів та кавер-версій. Більшість інтерпретацій відноситься до сфери естрадної музики, однак творчість «The Beatles» доволі швидко потрапила до поля зору академічних музикантів, які запропонували публіці свої версії пісень гурту. Інтерес музикантів-академістів до музики «The Beatles» є не випадковим: причиною цього є багатогаровість їх пісенних композицій, у яких відбилися не лише провідні тренди ХХ століття, а й багатовікова європейська музична традиція. У сучасному українському естрадознавстві питання академізації естрадної музики та виявлення взаємозв’язків музики академічної і неакадемічної традицій підіймалися неодноразово, проте ця проблематика є невичерпною через її багатогаровність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Академізація естрадної музики є одним із актуальних напрямів сучасного музичного естрадознавства, вона ставала предметом розгляду в працях І. Бобула [1], В. Куш [2], Лі Шуай [3], О. Яковлева та В. Левко [9] та ін. Питання академізації з тих чи інших позицій підіймають дослідники, що вивчають музичну творчість на перетині академічної і неакадемічної традицій. Серед такого роду праць виділимо дисертацію С. Муравіцької [4], присвячену класичному кросоверу, де в контексті взаємодії музики неакадемічних і академічних напрямів розглядається і творчість гурту «The Beatles» як яскравий зразок такого роду взаємовпливів, а також згадується академічна інтерпретація бітлівських пісень, здійснена П. Брейнером в альбомі «Beatles Go Baroque» [4, 80–81]. Проблематика академізації естрадної музики, яка є одним із найбільш значимих напрямів неакадемічної, є багатогаровною, а тому потребує постійної уваги науковців, особливо в контексті естрадознавства, яке сьогодні активно розвивається. Щодо творчості «The Beatles», то в українській науці цей культовий гурт не був предметом спеціального дослідження, хоча його музика, форми промоції, імідж музикантів неодноразово згадувалися в роботах українських науковців

як еталонні в естрадній творчості. Також відсутні й праці, в яких розглядалися питання академізації музики «The Beatles», попри те, що її академічні версії почали з’являтися ще до моменту розпаду гурту, який стався у 1970 році. Таким чином констатуємо, що академічні інтерпретації пісень гурту «The Beatles», які потребують розгляду як в контексті кросоверних тенденцій естрадної музики кінця ХХ – ХХІ століть, так і музичного мистецтва доби постмодерну в цілому, й досі не стали предметом спеціального дослідження.

Мета статті полягає в розкритті особливостей підходів академічних музикантів до творчості «The Beatles» та характеристиці музичних проєктів, створених на основі пісенного доробку легендарного британського гурту.

Виклад основного матеріалу. Академізація естрадної музики у музикознавстві тлумачиться по-різному, однак найчистіше її розглядають як взаємодію жанрово-стильової системи музики неакадемічних жанрів, до яких традиційно відносять джаз, рок і поп-музику, а сьогодні й інші музичні напрями, такі як хіп-хоп, електроніку, world music та ін., із музикою академічною, яка мала триваліший час історичного розвитку і відзначена усталеністю музичного інструментарію та жанровим розмаїттям, в якому важливе місце посідають масштабні музичні композиції з розвинутою музичною драматургією. Ще один аспект академізації музичної естради, на якому акцентують увагу музикознавці – розвиток музичної освіти, яка відзначається системністю та академізмом, у сфері естрадної музики [3, 123–138]. Різні підходи у той чи інший спосіб доповнюють один одного, і в контексті розгляду академічних версій музики «The Beatles» ми звернемо увагу передусім на ті аспекти, які не були деталізовані науковцями і є важливими для розкриття обраної теми. По-перше, практично в кожному естрадному творі є елементи, що апелюють до академічної традиції – як у музичному матеріалі, так і в інструментарії, аранжуванні тощо. Їх може бути більше або менше, і чим більшою є спорідненість із академічною музикою, тим більше твір відкритий для академізації. У контексті цього зазначимо, що наявність великої кількості академічних версій пісень «The Beatles», низка з яких буде розглянута нижче, пояснюється потужним

класичним підґрунтям їх музики, яке було закладено продюсером та аранжувальником гурту Джорджем Мартіном, що мав академічну музичну освіту. Завдяки його втручанню у творчий процес академічного забарвлення набули багато бітлівських хітів, в тому числі й барокового («In My Life», «Penny Lane» та ін.), що відкривало шлях до подальшої академізації музики «The Beatles».

По-друге, включення естрадного твору в академічний контекст відбувається у різний спосіб та з різною метою, і важливо, чи він після аранжування або адаптації увійшов до академічної традиції, чи залишився естрадною музичною композицією, що має лише деякі ознаки академічної музики. У першому випадку твір набув статусу академічного, у другому – ні, і його треба розглядати в контексті одного з різновидів естрадної музики, а саме як класичний кросовер. В обох випадках ми можемо говорити про академізацію, однак її форми, як і результати, можуть бути різними: в одному випадку естрадний твір стає композицією, яка відповідає усім параметрам академічної музичної творчості, в іншому риси академізації виявляються у його зовнішньому оновленні через використання тих чи інших виражальних засобів, музичних форм або прийомів драматургії академічної музики, як-от оркестрові версії рок-хітів. Щодо творчості гурту «The Beatles», то елементи академічної музики так чи інакше були представлені в аранжуваннях їх пісень, і саме завдяки базовому академізму музиканти «The Beatles» постійно привертала увагу композиторів, які на її основі створювали вокальні або інструментальні твори академічного плану. Такі композиції вже не можна розглядати в контексті естрадної музики, оскільки вони є чисто академічними творами, хоча в їх основі лежить естрадне пісенне джерело.

Складність академізації естрадної пісні, яка має виразні риси блюзу чи джазу із синкопованою ритмікою та свінгуванням, полягає в необхідності гармонійного поєднання європейської класики з музикою неєвропейської традиції. Не завжди традиційне академічне аранжування виглядає органічним для блюзових або джазових мелодій, передусім через їх ритмічний компонент, і це є викликом для композиторів, які намагаються максимально згладити ритмічні відмінності для створення цілісного та досконалого музичного твору, або ж, навпаки, заради художнього результату підкреслити та максимально їх увиразнити. Розглянемо

найбільш цікаві композиції академічного плану, створені на основі музики «The Beatles», розкривши особливості підходів музикантів до творчості гурту.

Академічні композиції, створені на основі пісень «The Beatles» відзначаються розмаїттям стилів і жанрів. Серед них є вокальні й інструментальні, останні кількісно переважають, оскільки дають композиторам більше можливостей для реалізації творчих задумів. Існує безліч оркестрових версій музики «The Beatles» у класико-романтичному стилі, які тяжіють як до академізованих аранжувань, так і творів академічного плану на основі тих чи інших пісенних творів, і межа між обома типами є доволі умовною. Однак, на нашу думку, найбільш вдалими академічними інтерпретаціями пісень гурту є ті, що підкреслюють історичне підґрунтя музики «The Beatles», а саме її ренесансно-барокове коріння.

Однією з відомих академічних версій музики «The Beatles» є фортепіанні транскрипції американського піаніста Джона Бейлесса (John Bayless). Музикант у 1984 році записав альбом «Bach Meets the Beatles», що складається із 15 композицій: «Imagine-Sinfonia», «All You Need Is Love», «Hey Jude», «Because», «Let It Be», «The Long And Winding Road», «Penny Lane», «Yesterday», «Michelle», «Nowhere Man», «And I Love Her», «Golden Slumbers»/«You Never Give Me Your Money», «Something», «Here, There And Everywhere», «Imagine-Aria» [5]. Дж. Бейлесс обрав відомі пісенні твори гурту, запропонувавши слухачеві їх фортепіанні версії у стилістиці клавірної музики Й. С. Баха. Якщо говорити про підхід піаніста до інтерпретації пісень гурту «The Beatles», то, як академічний виконавець, він ставить акцент і на індивідуальній стилістиці Й. С. Баха, і на жанровому розмаїтті музики бароко. Окрім стилізації, Дж. Бейлесс використовує й прямі цитати з музики Й. С. Баха. Так, у композиції на відому пісню «Yesterday», що відкриває другу частину альбому, використано початковий фрагмент Бранденбурзького концерту № 1, в останньому творі альбому, що має назву «Imagine-Aria», Дж. Бейлесс органічно поєднує мелодію бітлівської пісні «Imagine» із темою «Гольдберг-варіацій», яка жанрово визначена як арія. Втім, автор альбому віддає перевагу стилізації, оскільки вона дає більш широкий простір для творчої фантазії.

Дж. Бейлесс у своїх композиціях обирає різні жанри й форми музики бароко,

демонструючи розмаїття можливостей включення пісень гурту «The Beatles» у бароковий музичний універсум. Так, у «Imagine-Sinfonia», що відкриває альбом, жанровим прототипом стає концерт, його крайні – моторні – частини. Обрана автором барокова концертна форма розробкового типу не є послідовно витриманою, хоча має всі її складові. У версії Дж. Бейлесса лірична композиція «Imagine» отримує нове звучання – урочисте в тематично яскравих ритурнелях, які побудовані на темі пісні, та енергетично-напружене в епізодах розробкового типу. Композитор майстерно працює з мелодією пісні: він то використовує її великі фрагменти, що стають для слухачів знаком-маркером музики «The Beatles», то розчиняє її в загальних формах руху, то вичленовує з неї короткі мотиви для подальшої розробки, яка не є вповні бароковою і місцями нагадує мотивно-тематичну роботу віденських класиків. У творі «Imagine-Aria» Дж. Бейлесс повертає пісні «Imagine» її ліричне звучання, однак у п'єсі, що має тричастинну форму, головною стає бахівська арія із «Гольдберг-варіацій», оскільки звучить двічі (у крайніх частинах), тоді як «Imagine» – лише один раз (у середній).

Композиція на пісню «Yesterday» хоча й розпочинається ритурнелем із Бранденбурзького концерту № 1, має базову варіаційну, а не концертну форму, і її варто розглядати скоріше як інструментальну кавер-версію пісні, що відноситься до класичного кросовера, ніж як п'єсу, для якої музикант «The Beatles» – лише матеріал для написання твору академічного плану. Звертаючись до пісні «Michelle», Дж. Бейлесс використовує прийоми та засоби формотворення, вже апробовані в «Imagine-Sinfonia» та «Yesterday», при цьому він знаходить для неї, як і для кожного обраного пісенного твору альбому, оригінальну форму, яка не є подібною до інших. Жанровим прототипом у п'єсі «Michelle» стає концерт, однак мелодія пісні неочікувано звучить не в ритурнелі, а в епізодах, трансформуючи класичний контраст тематично насиченого ритурнелю та фігурованих атематичних епізодів барокового концерту. Варійований повтор мелодії у процесі розгортання музичної думки лише частково наближає форму твору до варіаційної, оскільки в другій половині п'єси композитор віддає перевагу не тематизму «The Beatles», а загальним формам руху, які скоріше нагадують твори А. Вівальді, ніж Й. С. Баха, передусім завдяки імітації скрипкового

звучання та використанню улюблених мелодичних фігурацій італійського композитора.

Якщо говорити про композицію альбому в цілому, то Дж. Бейлесс не просто створив фортепіанні п'єси на мелодичному матеріалі популярних пісень гурту, а структурував його як єдине ціле. Хоча «Bach Meets the Beatles» не є музичним циклом у чистому вигляді, контраст як універсальний принцип поєднання частин у добу бароко стає його провідним організаційним чинником. Не менше значення для цілісності альбому має і композиційно-драматургічна арка: пісня «Imagine» композитором інтерпретована двічі і розташована на початку («Imagine-Sinfonia») та наприкінці («Imagine-Aria») циклу.

Отже, пісні гурту «The Beatles» в інтерпретації Дж. Бейлесса не просто набувають нового звучання, вони виходять за межі естрадної творчості, стаючи повноцінними академічними композиціями-стилізаціями барокової музики, імпульсом для написання яких стали пісенні твори «The Beatles». Композитор органічно включає бітлівські пісні у бароковий контекст, уникаючи пасток стильового протиріччя між музикою європейського бароко та естрадною творчістю XX століття, яка зазнала впливів неєвропейських культур.

У 2004 році Дж. Бейлесс випускає нову версію альбому, який має назву «Bach Meets the Beatles. Revisited» [6], де не лише змінює кількість музичних композицій, яких стає 12, а й виключає 6 творів та додає низку нових. Таким чином, нова версія альбому «Bach Meets the Beatles» має такі композиції: «Penny Lane», «Yesterday», «Can't Buy Me Love», «Let It Be», «If I Fell», «Imagine», «I Want to Hold Your Hand», «Michelle», «A Hard Day's Night», «And I Love Her», «Eleanor Rigby», «Lady Madonna». Загальна структура альбому також зазнає змін: ми бачимо інший порядок музичних творів, у ньому відсутня композиційно-драматургічна арка, яку раніше утворювали дві версії «Imagine». Проте сам підхід до пісень «The Beatles» музиканта не помінявся, як і звучання тих композицій, що залишилися в оновленій версії музичного релізу. Отже, альбом «Bach Meets the Beatles. Revisited» є збіркою інструментальних композицій Дж. Бейлесса, що базуються на пісенному доробку гурту «The Beatles», однак ці твори за своїми музичними характеристиками знаходяться за межами естрадної музики і репрезентують академічний напрям музичної творчості.

Інший приклад академічних інтерпретацій пісень гурту «The Beatles» ми знаходимо в оркестрових творах словацького музиканта Петера Брейнера (Peter Breiner), що увійшли до його альбому «Beatles Go Baroque» (1993) [7], який складається із 20 інструментальних композицій, організованих у 4 Concerti Grossi. Перші три цикли написані відповідно у стилі Г. Ф. Генделя (Concerto Grosso No. 1 (In the Style of Handel)), А. Вівальді (Concerto Grosso No. 2 (In the Style of Vivaldi)), Й. С. Баха (Concerto Grosso No. 3 (In the Style of J. S. Bach)); Concerto Grosso No. 4 не має визначених автором індивідуальних стильових орієнтирів. Структура та стилістика усіх циклів апелює до епохи бароко та стилю обраних композиторів, однак лише «бахівська» сюїта має жанрові позначення (Overture, Rondeau, Sarabande, Bourree, Polonaise), а не лише вказівки на темп.

У п'єсах із альбому «Beatles Go Baroque» є й цитати із творів барокових композиторів, які можуть прочитуватися не лише музикантами-професіоналами, а й меломанами-аматорами. Так, у «вівальдівському» міні-циклі (In the Style of Vivaldi) п'єса на пісню «And I Love Her» (№ 3) розпочинається музикою другої частини концерту «Літо», а у твір «Paperback Writer» (№ 4) П. Брейнер органічно вплітає ритурнель із третьої частини концерту «Осінь» із суперпопулярного циклу А. Вівальді «Пори року». Проте, як і альбомі Дж. Бейлесса «Bach Meets the Beatles», композитор віддає перевагу грі зі стилем, ніж прямим цитатам, а межа між цитатою та стильовою алюзією часто є доволі розмитою.

П. Брейнер майстерно використовує багатство жанрової палітри та музичних форм доби бароко, проте в альбомі немає ані «чистих» жанрів, ані «чистих» форм барокової музики. Подібно до Дж. Бейлесса, він створює або інструментальні п'єси академічного плану на основі пісень «The Beatles», тим самим виводячи їх за межі естрадної музики, або інструментальні кавер-версії пісенних творів гурту, що написані в традиціях класичного кросовера. Серед інструментальних «кросоверних» версій як приклад назвемо твори «вівальдівського» міні-циклу «A Hard Day's Night» (№ 1) та «Help» (№ 5), в яких бароковість, передусім завдяки інструментарію, постає оригінальним декором, який надає музиці гурту більш класичного звучання, але не змінює її естрадну генезу. Втім, саме барокові шати вписують ці цілком естрадні п'єси в контекст академічної музики, до якого відноситься цикл «Beatles Go

Baroque», ще раз підкреслюючи, що межі між музикою академічної та неакадемічної традиції часто є доволі умовними.

У «кросоверних» версіях бітлівських пісень П. Брейнер підкреслює, а не згладжує відмінність ритміки барокової й сучасної музики. Нагадаємо, що остання базується на джазових та блюзових елементах, де важливе значення мають синкопи і свінгування, тоді як барокова моторика відзначається рівномірністю пульсації та акцентами на сильних долях. Натомість в академічних версіях пісень гурту «The Beatles» композитор намагається нівелювати цю відмінність, і в цьому плані найбільш органічними є ліричні композиції, в яких ритмічна специфіка естрадної музики є менш вираженою.

Стилізовані інтерпретації П. Брейнера в альбомі «Beatles Go Baroque» є надзвичайно вдалим як із позиції органічності репрезентації пісень «The Beatles» у барокових шатах, так і передачі стилю трьох обраних митців доби бароко, адже П. Брейнер є відомим академічним музикантом – диригентом, піаністом, аранжувальником, композитором, який здійснив більше ніж 260 музичних релізів. Класична освіта П. Брейнера, як і Дж. Бейлесса, змістила акценти із музики «The Beatles» на бароковість її звучання, і більшість композицій альбомів не є «кросоверними» версіями пісень британського гурту, а оригінальними творами академічного плану.

Якщо говорити про академічні вокальні інтерпретації пісень «The Beatles», то не можна оминати твір «Beatles Songs» італійського композитора-авангардиста Лючано Беріо (Luciano Berio) [8], який у 1967 році зробив інтерпретації пісень гурту, що були написані зовсім недавно – у 1965 році. Композитор обирає три твори – пісні «Michelle», «Ticket to Ride», «Yesterday», де першу інтерпретує двічі («Michelle I», «Michelle II»), відкриваючи та завершуючи нею музичний цикл. На відміну від більшості композицій із альбомів Дж. Бейлесса та П. Брейнера, Л. Беріо у «Beatles Songs» зберігає пісенну форму, пропонуючи їх академічні кавер-версії. Відзначимо й більш широку часову амплітуду стильових орієнтирів – від бароко до модернізму. Звернімо увагу і на виконавський склад: твір написано для жіночого голосу в супроводі інструментального ансамблю. Зміна чоловічого тембру на жіночий та підкреслений академічний тип вокалу виявилися цілком органічними для музики «The Beatles», яка має велику змістовну ємність. Відзначимо

підкреслено барокове звучання у композиціях «Michelle I» та «Yesterday», де остання інтерпретована як барокова арія. Цікавим є й рішення «Michelle II», де композитор відходить від барокової стилістики, відсилаючи слухача до музики модернізму – експресіонізму та неокласицизму. Підхід Л. Беріо у «Beatles Songs» є цікавий тим, що він пропонує публіці кавер-версії пісень «The Beatles» зі збереженням їх тексту і форми, однак які створені в рамках «чистого» академізму, тоді як Дж. Бейлесс та П. Брейнер в інструментальних версіях пісень гурту, де збережено основи куплетної форми, орієнтувалися на традиції класичного кросовера, який є відгалуженням естрадної, а не академічної музики.

Отже, у світовій музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століття склалася традиція створення академічних версій пісень «The Beatles», яка має два різновиди, визначені нами як академічний та академізований.

Композитори, відштовхуючись від музики гурту, запропонували слухачам власні версії, які мали різний ступінь віддаленості від оригіналу – від музичних п'єс на основі тем «The Beatles» академічного плану до кавер-версій – академічних та академізованих. Серед стильових пріоритетів – музика доби бароко, яка виявилася найбільш органічною для пісень «The Beatles».

Дж. Бейлесс, П. Брейнер та Л. Беріо є представниками західних музичних шкіл – європейської та американської. В Україні традиція реінтерпретацій музики гурту також є тривалою, хоча й меншою за часом, але вона розвивається переважно в естрадному напрямі, віддаючи пріоритет створенню естрадних кавер-версій та композицій кросоверного типу. Академічні версії пісень «The Beatles» українських митців, якщо вони існують, не набули такого ж поширення, як західні, проте у перспективі наші композитори мають усі можливості продемонструвати світові розмаїття інтерпретацій творів «The Beatles».

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше було охарактеризовано академічні інтерпретації пісень гурту «The Beatles», здійснені Л. Беріо, Дж. Бейлессом і П. Брейнером, та окреслено два підходи до музичних транскрипцій пісенного доробку гурту – академічний та академізований, де перший тип відповідає усім параметрам музики академічного спрямування, другий тяжіє до класичного кросовера як напряму естрадної музики.

Висновки. Серед численних кавер-версій, транскрипцій та парафраз музики «The Beatles» привертає увагу низка оригінальних музичних інтерпретацій, автори яких звертаються до барокової стилістики. Вже набули статусу знакових вокальний цикл «Beatles Songs» Л. Беріо (1967), інструментальні альбоми «Bach Meets the Beatles» (1984), «Bach Meets the Beatles. Revisited» (2004) Дж. Бейлесса та «Beatles Go Baroque» (1993) П. Брейнера. Їх автори, що отримали класичну музичну освіту, віддають пріоритет академічним інтерпретаційним версіям, де пісні гурту «The Beatles» розглядаються як тематичний матеріал, який стає основою для композицій академічного типу з класичною музичною драматургією, що була сформована в інструментальній музиці Нового часу. Низка композицій, в яких збережено базові ознаки пісенного твору, тяжіють до інтерпретацій академізованого типу, наближаючись до класичного кросовера, і можуть репрезентувати як академічну, так і естрадну музичну творчість.

Література

1. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 219 с.
2. Куш В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця: дис. ... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 200 с.
3. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 200 с.
4. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 193 с.
5. «Bach Meets the Beatles». John Bayless. URL: http://good-music.kiev.ua/load/classical/john_bayless_1984_bach_meets_the_beatles/18-1-0-5029#google_vignette (дата звернення: 02.06.2024).
6. «Bach Meets the Beatles. Revisited». John Bayless. URL: <https://music.apple.com/ru/album/bach-meets-the-beatles-revisited/721130260> (дата звернення: 02.06.2024).
7. «Beatles Go Baroque». Peter Breiner & Peter Breiner Chamber Orchestra. URL: <https://music.apple.com/ru/album/beatles-go-baroque/783717549> (дата звернення: 02.06.2024).
8. «Beatles Songs». Luciano Berio. URL: <https://youtu.be/JondrIbZ5j0> (дата звернення: 05.06.2024).

9. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (3). P. 139–146.

References

1. Bobul, I. V. (2018). Genre Forms and Style Connotations of Vocal-Pop Performance in the Musical Culture of Ukraine at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century. *Candidate's thesis*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

2. Muravitska, S. S. (2023). Synthesis of Musical Academic and Non-Academic Traditions in the Genre of Classical Crossover. *PhD thesis*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

3. Kushch, V. V. (2021). Song Creativity by Ivan Karabyts. *PhD thesis*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

4. Li Shuai (2019). Jazz in the Ukrainian Musical Performance in the Early 21st Century. *Candidate's thesis*. Sumy: Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University [in Ukrainian].

5. “Bach Meets the Beatles. Revisited”. John Bayless (2004). URL: <https://music.apple.com/ru/album/bach-meets-the-beatles-revisited/721130260> [in English].

6. “Bach Meets the Beatles”. John Bayless (1984). URL: http://good-music.kiev.ua/load/classical/john_bayless_1984_bach_meets_the_beatles/18-1-0-5029#google_vignette [in English].

7. “Beatles Go Baroque”. Peter Breiner & Peter Breiner Chamber Orchestra (1993). URL: <https://music.apple.com/ru/album/beatles-go-baroque/783717549> [in English].

8. “Beatles Songs”. Luciano Berio (1967). URL: <https://youtu.be/JondrlbZ5j0> [in English].

9. Yakovlev, O., & Levko, V. (2020). Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 139–146 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.07.2024

Отримано після доопрацювання 06.08.2024

Прийнято до друку 14.08.2024

Цитування:

Муравська О. В. Органна симфонія «Ноель» Поля де Маленгро та християнська містерія Різдва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 186–192.

*Муравська Ольга Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії імені
А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-0281-7503>
olga@noc.od.ua*

Muravska O. (2024). Organ Symphony "Noël" by Paul de Maleingreau and the Christian Mystery of Christmas. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 186–192 [in Ukrainian].

ОРГАННА СИМФОНІЯ «НОЕЛЬ» ПОЛЯ ДЕ МАЛЕНГРО ТА ХРИСТІЯНСЬКА МІСТЕРІЯ РІЗДВА

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних духовно-символічних аспектів органної симфонії «Ноель» П. де Маленгро у руслі стильових та духовно-філософських пошуків франко-бельгійської культури другої половини XIX – початку XX ст. **Методологічна основа.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, жанрово-стильовий, історико-культурологічний підходи, що дозволяють досліджувати фактори, що сприяють виявленню духовно-сислової специфіки поняття «симфонія» у всій різноманітності її значень. **Наукова новизна** роботи визначена введенням у музикознавчий ужиток матеріалів з органної симфонії «Ноель» П. де Маленгро, поетика якої була сформована на перетині мистецьких, духовно-музичних традицій Північного Відродження та французького модерну. **Висновки.** Огляд побутування терміна «симфонія» у культурно-історичній та духовній практиці різних епох свідчить не лише про широту його смислових і прикладних значень, а й про наявність загальних смислових показників, у відповідності з якими під симфонією зрештою мається на увазі певна цілісність, у якій зливаються, об'єднуються різні численні складові. Симфонія як музичний твір є не менш складним і смисловим поняттям, що представляє найрізноманітніші «моделі» даного жанру. Органна симфонія «Ноель» П. де Маленгро репрезентує типологію «духовної симфонії». Її смислова виразність, співвідносна з біблійною містерією Різдва, посилена апелюванням композитора також до шедеврів Північного Відродження (Рогір ван дер Вейден та брати ван Ейк). Симфонія «Ноель» являє собою вільну композицію (4 ч.) сюїтно-варіаційного типу, «симфонію-містерію», тематичною основою якої є григоріанські хорали, а також відповідні принципи їх фактурного та ладово-інтонаційного розвитку (монодія, гетерофонія різноманітні форми поліфонічного розвитку, відтворення духовно-вокальної практики дискантування «Школи Нотр-Дам» тощо). Поетика подібної «симфонії-містерії» суттєво доповнюється апелюванням до тембрових якостей так званого «симфонічного органу», універсалізм виконавських, динамічних та темброво-інтонаційних можливостей якого виявлявся буквально співвідносним з універсалізмом жанру симфонії як такого.

Ключові слова: симфонія, органна симфонія, орган, музична культура Франції, модерн, жанр, стиль, органна творчість Поля де Маленгро, органна симфонія «Ноель», григоріанський хорал.

Muravska Olha, Doctor of Art, Professor, Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music

Organ Symphony "Noël" by Paul de Maleingreau and the Christian Mystery of Christmas

The purpose of the work is to reveal the poetic-intonational spiritual-symbolic aspects of the organ symphony "Noël" by P. de Malengro in the direction of stylistic and spiritual-philosophical searches of the Franco-Belgian culture of the second half of the 19th and early 20th centuries. **Research methodology.** An interdisciplinary, genre-stylistic, historical-cultural approach was essential for this work, allowing to explore the factors contributing to the discovery of the spiritual-semantic specificity of the concept of "symphony" in all its variety of meanings. **The scientific novelty** of the work is determined by the introduction into musicological use of materials from the organ symphony "Noël" by P. de Malengro, the poetics of which was formed at the intersection of the artistic, spiritual and musical traditions of the Northern Renaissance and French modernism. **Conclusions.** An overview of the use of the term "symphony" in the cultural-historical and spiritual practice of different eras testifies not only to the breadth of its semantic and applied meanings, but also to the presence of general semantic indicators, in accordance with which a symphony ultimately implies a certain integrity in which merge, different numerous components are combined. A symphony as a musical work is an equally complex and comprehensive concept that represents the most diverse "models" of this genre. The organ symphony "Noël" by P. de Malengro represents the typology of the "spiritual symphony". Its expressiveness,

related to the biblical mystery of Christmas, is strengthened by the composer's appeal also to the masterpieces of the Northern Renaissance (Rogier van der Weyden and the van Eyck brothers). Symphony "Noël" is a free composition (4 parts) of the suite-variation type, a "symphony-mystery", the thematic basis of which is Gregorian chants, as well as the corresponding principles of their texture and mode-intonation development (monody, heterophony, various forms of polyphonic development, reproduction of the spiritual and vocal practice of discanting of the Notre Dame School). The poetics of such a "symphony-mystery" is significantly supplemented by an appeal to the timbre qualities of the so-called "symphonic organ", the universalism of performance, dynamic and timbre-intonation capabilities of which turned out to be literally correlated with the universalism of the symphony genre as such.

Keywords: symphony, organ symphony, organ, musical culture of France, modernism, genre, style, organ work of Paul de Maleingreau, organ symphony "Noël", Gregorian chorale.

Актуальність теми даної статті визначена, з одного боку, затребуваністю поняття «симфонія» в європейській культурно-історичній традиції різних епох, широтою та різноманітністю її смислових значень, актуальних і в духовно-філософській, і в художньо-естетичній, і в музичній практиках минулого та сьогодення. З іншого боку, в сучасному мистецтвознавстві спостерігається певний дефіцит музично-культурологічних досліджень, що узагальнюють багатий смисловий спектр даного феномену, актуального і в культурі античності, і в Середньовіччі, і в мистецьких «виходах» європейської культури та музики Нового часу. Сказане співвідносно й з творчою спадщиною П. де Маленгро, чий органні симфонії (у тому числі і симфонія «Ноель»), надзвичайно затребувані у сучасній виконавській практиці, на сьогоднішній день поки що залишаються поза дослідницькими інтересами українського мистецтвознавства та музикології.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначимо, що за всієї широкої затребуваності поняття «симфонія» у духовно-філософській, естетичній та мистецтвознавчій практиці, кількість робіт, що узагальнюють музично-культурологічні дослідження з даної проблематики, невелика. У бібліографії, присвяченій «симфонії», як правило, предметом розгляду стають лише її окремі смислові аспекти у різних галузях гуманітарного знання. Так О. Лосєв у своїх роботах узагальнює філософсько-естетичні та етичні аспекти феномену симфонії в античній культурі [10]. Аналогічного роду широкий духовно-філософський та культурологічний контекст показовий для дисертації та супутніх публікацій О. Гужви [2; 3; 4], що сукупно спрямовані до узагальнення сутності феноменів «симфонії» та «симфонізму» як складових європейської духовної культури минулого та сучасності. Значна частина наукових розвідок з даної проблематики в українському музикознавстві сконцентрована перш за все на симфонічній спадщині українських митців. Так генетико-

типологічний аспект цієї жанрової сфери у її національному переломленні, репрезентований в творчості українських композиторів рубежу ХХ–ХХІ століть, складає дослідницький стрижень монографії О. Зінкевич [7], дисертацій В. Іванченка [8], С. Щелканової [15; 16], публікацій О. Коменди [9], Н. Воронової та О. Прокопенко [1] та ін. Жанрово-інтонаційний бік симфонії та її структурно-драматургічні різновиди, показові для творчих шукань митців минулого століття, складає також основу робіт В. Гузєєвої [5], М. Ємельяненко [6] та А. Павленка [12]. Дослідження останнього з названих авторів стосується симфонічної спадщини французького композитора ХVIII століття Ф.-Ж. Госсєка, що відкриває вельми цікаві аспекти історії власне французької симфонії. Одним з чинників її буття вважаємо й поетику французької органної симфонії, репрезентованої в тому числі й у творчості П. де Маленгро, інформація про якого в українських мистецтвознавстві зведена поки що лише до інтернет-джерел [13; 18], в той час як у зарубіжних виданнях [17] його композиції розглядаються як важлива духовно-музична складова французької органної культури першої половини ХХ століття.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних духовно-символічних аспектів органної симфонії «Ноель» П. де Маленгро у руслі стильових та духовно-філософських пошуків франко-бельгійської культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. За визначенням О. Коменди, «музичний жанр – це певний відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як система-данність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу), при цьому, виступаючи засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить каналом інтегративно-типологічного зв'язку

об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва» [9, 139]. Так чи інакше, типологія кожного з жанрів в історії світової культури стає своєрідним узагальненням вічних тем, архетипових образів, зберігаючи і одночасно трансформуючи їх показові якості. В окремих випадках смислова значимість етимології жанрових визначень є настільки глибокою, що «виходить за межі» традиційних естетико-художніх і мистецтвознавчих дефініцій, охоплюючи в результаті широке коло духовно-філософських понять, що визначають зміст і цілепокладання людського буття, а також і сутність Всесвіту.

До подібних понять можна віднести й «симфонію», глибинний зміст і багатозначність якої визначено тим фактом, що цей термін став одним з ключових і у культурі античності, і у середньовічній східнохристиянській картині світу («симфонія влад» у Візантії). Всеосяжний характер даного поняття відбито у його затребуваності як у богословській словесності (біблійні симфонії-конкорданції), так і у поезії символізму («Симфонії» А. Білого), і у музиці. В останньому випадку цей термін пов'язаний і з античними уявленнями про консонанс, і з буквальним розумінням гармонійної сутності музичної «співзвучності», і, нарешті, з жанром, що займає ключові позиції в музичній культурі кількох останніх століть і вступає в активну взаємодію з іншими типологіями.

Огляд побутування терміна «симфонія» в культурно-історичній та духовній традиції давнини та Середньовіччя свідчить не лише про широту його смислових та прикладних значень, а й про наявність загальних смислових показників, відповідно до яких під симфонією в кінцевому підсумку мається на увазі цілісність, у якій зливаються, об'єднуються різноманітні численні складові. Характерним у цьому плані виявляється спостереження видатного представника символізму – М. Чюрленіса, який мислив Всесвіт саме на рівні вселенської симфонії [див. про це детальніше: 14].

Симфонія як музичний твір є не менш складним і ємним поняттям, що репрезентує найрізноманітніші «моделі» даного жанру – від 3-голосних інвенцій-«синфоній» Й. С. Баха, оперних увертюр XVII–XVIII ст. до грандіозних циклічних симфонічних опусів у творчості композиторів XIX–XX ст., що демонструють її універсальність, варіативність структури та виконавського складу (вокальна симфонія, хорова симфонія та ін.) [див.: 6; 5]. Крім того, симфонія нерідко демонструє

зближення і з іншими жанрами, створюючи оригінальні симбіози на рівні симфонії-сюїти, симфонії-рапсодії, симфонії-балади, симфонії-легенди, симфонії-поєми, симфонії-кантати, симфонії-реквієму тощо. Масштабність задуму, широкий спектр втілення значних ідей та багатства емоційних станів, притаманні більшості зразків симфонічного жанру, уможливлюють порівняння його поезики з драмою або романом в літературі.

Отже, при очевидних смислових перетинах понять «симфонія», «гармонія», «космос», що мають на увазі «спів-звуччя», «пропорційність» і «порядок» не тільки в їхньому античному тлумаченні, а й у подальших інтерпретаціях, симфонія як музичний жанр у різні епохи стає зображенням згоди та порядку того, що відбувається у світі, житті людини, людства, музичним оповіданням про універсальні закономірності буття, його упорядкованості (у всьому розмаїтті їх історичних тлумачень та еволюції) чи втілення шляхів їх досягнення.

Саме тому «симфонію» та «симфонізм» О. Гужва пропонує розглядати «у широкому контексті усієї історії людства (а не тільки у контексті нової та новітньої історії, де симфонізм знаходить прояв у жанрі симфонії), що починалася з усвідомлення людиною її власного буття разом із буттям Всесвіту», позаяк «симфонізм виник з потреби відтворення духовного світу людини, що підіймається над буденністю буття і відкриває нові обрії художньої свідомості, вбираючи у себе ріки пам'яті, з яких зростає сама культура [3, 3-4, 38].

С. Щелканова, розглядаючи онтологічні засади музичної творчості різних епох, наголошує, що «найбільш концептуальним жанром у композиторській практиці як останніх трьох століть, так і сьогодення залишається симфонія. Феномен такої усталеності викликає шире дослідницьке здивування, оскільки жанровий інваріант симфонії є породженням локального часопростору культури класицизму – доби, означеної тотальною ідеєю впорядкованості й раціональності як засадничих смислоутворюючих паттернів. І хоча симфонія була віднайдена як певна універсальна звучна модель світу доби класицизму, й донині її інваріант, трансформуючись (але не втрачаючи своєї основної якості – онтологічної), все ще актуальний як досвід її наукового осмислення при усвідомленні рівня філософії музики <...> Поетика симфонії і в художній практиці, і в науковому усвідомленні як спосіб

структурування буття досягається до рівня картини світу, що втілює дихотомію «Я – Світ» та виокремлює найголовнішу її якість – онтологічну» [15, 50-51, 60].

Особливий різновид даного жанру демонструє французька органна симфонія, поетика якої зосереджена саме на зазначеній онтологічній складовій. Вона представлена численними композиціями у творчості Л. В'єрна, Ш. Відора, М. Дюпре, П. де Маленгро та ін. Базисом тематизму в даному випадку виступає не стільки оригінальна авторська творчість, скільки григоріаніка, католицький церковний обиход (у його найдавніших зразках). Тому смислове ядро французької органної симфонії орієнтоване перш за все на теоцентричну ідею. Органна симфонія народжувалася у лоні духовної традиції та була невіддільною від процесів відродження французької духовно-співацької та виконавської традиції, які символізували Школа Канторум, а також органна школа Л. Нідермеєра. Позначені процеси розвивалися також у руслі базових позицій «Літургійного руху», який у XIX – на початку XX ст. охопив практично всю Західну Європу, зокрема й франко-бельгійську культуру.

Французьку «модель» органної симфонії можна розглядати на рівні «духовної симфонії», генетично висхідній до духовних джерел своєї етимології. Якщо класична симфонія народжується в епоху Просвітництва, де раціональний початок був головним, що багато в чому визначає її антропоцентричну спрямованість, то органна симфонія кристалізується у другій половині XIX – на початку XX ст. на «хвилі» відродження духовно-співацької традиції Середньовіччя і Ренесансу та їх релігійних настанов.

В історії цього європейського регіону були періоди, коли релігійно-філософська тема ніби відступала на другий план (як, наприклад в епоху Просвіти), однак вже в другій половині XIX – на початку XX століття у французькій культурі та дотичних до неї спостерігаємо розширення впливу католицизму та прагнення до віднайдення його ранньохристиянських першоджерел. Саме в цей час висувається цілий ряд «католицьких філософів» – Тейяра де Шардена, Ж. Марітена, Е. Жильсона, що репрезентують різноманітні відгалуження релігійної філософії – персоналізму, тейярдизму, неотомізму тощо.

Зазначене посилення уваги до релігійних питань та їх історії стимулювало також інтерес до музичних форм і жанрів

християнського культу і, перш за все, до григоріанського хоралу, який стає не просто «будівельним» музичним матеріалом, предметом наукового дослідження, але й естетичним символом даної епохи. Точкою відліку в даних процесах можна вважати створену ще у 1853 році в Парижі «Школу релігійної музики». Її засновник – Луї Нідермеєр – поставив перед собою мету відродження літургійної музики – як григоріанського хоралу, так і вокального спадку епохи Відродження. Григоріаніка дійсно стала справжнім «живильним джерелом» для французької музики першої половини XX століття – від окремих звертань до неї в творчості К. Дебюссі (ранні романси, містерія «Мучеництво святого Себастьяна»), Е. Саті («Messe de pauvres» та «Готичні танці»), Ш. Відора («Романська симфонія» та «Готична симфонія» для органа соло) аж до спадщини Ш. Турнеміра, Ж. Ланге, О. Мессіана та ін.

Такого роду духовні та жанрові «домінанти», показові для художньо-музичного життя Франції та інших регіонів Європи багато в чому обумовлені також активізацією згадуваного «Літургійного руху», показового для духовно-релігійного життя XIX століття. Сутність останнього більшість дослідників безпосередньо співвідносять з його базовими завданнями, орієнтованими на «“відродження активної участі вірного народу в богослужінні Церкви <...> Літургійний рух являє собою своєрідний літургійний ренесанс в житті Католицької Церкви, рух до віри, чітко висловленої на практиці <...> до свідомої участі [віруючих] в священнодійствах Церкви”, кінцевою метою якого виступає євхаристичне єднання християнської спільноти» [11, 269].

Ці духовно-етичні шукання, показові й для культури французького модерну, позначилися й на творчості Поля де Маленгро – композитора, що мав бельгійсько-французьке походження. Проте, згідно з біографічними даними, дитинство та юність цього автора були більш пов'язані саме з Бельгією [18], культура якої мала багаті музично-історичні традиції, починаючи з епохи Середньовіччя та Ренесансу.

У 1904 році Поль де Маленгро вступив до Королівської Консерваторії Музики у Брюсселі і вивчав гру на органі в класі Альфонса Десмета – учня великого бельгійця-органіста Жака Леммана, що є автором так званої сучасної французької школи техніки гри на органі. Згодом П. де Маленгро став

лектором Консерваторії, а пізніше вів клас органу.

Він написав більше ста композицій, тридцять вісім з яких для сольного органу. Ці твори включають симфонії, сюїти, меси і прелюдії. Цитати григоріанського хоралу представлені практично у всіх органних творах П. де Маленгро [13; 18]. Більшість цитат з'являється у верхніх голосах поліфонічної фактури його творів, нагадуючи тим самим досвід протестантської богослужбово-співацької традиції. Суттєва роль в його творчому стилі класичної традиції багато в чому визначала прихильність цього автора до класичної гармонії та її ладових настанов. Водночас, як представник культури рубежу XIX–XX століть П. де Маленгро виявляв інтерес і до ладово-гармонічних новацій імпресіонізму-символізму, а також і до поетики романтизму.

Поль де Маленгро був також відомим і як видатний виконавець-органіст, що дав протягом свого життя велику кількість концертів. В період 1921–1922 рр. він виступив із серією концертів, що включала увесь органний спадок Й. С. Баха. Зазначимо також, що аналогічний «виконавський рекорд» рік потому повторив Марсель Дюпре у Парижі. Програми його виступів свідчать про переважний інтерес до музики старих майстрів, в той час як в своїй творчості Поль де Маленгро був орієнтований на органічний синтез традицій минулого та показових для його епохи жанрово-стильових шукань.

Отже, творча та виконавська діяльність франко-бельгійського музиканта Поля де Маленгро повною мірою представляє означену традицію «духовної симфонії». Найбільш повно вона зосереджена у циклі із трьох програмних органних симфоній («Ноель», «Пасіони», «Містичний агнець»), семантичні аспекти яких сконцентровані на базових символах та подіях євангельської історії. Їхня смислова виразність посилена апелюванням композитора також до живописних шедеврів класики Північного Відродження, представлених іменами Рогіра ван дер Вейдена та братів ван Ейк. Симфонії П. де Маленгро є вільно побудованими 3-х і 4-хчасними композиціями сюїтно-варіаційного типу, «симфоніями-містеріями», тематичною основою яких виступають григоріанські хорали чи їх стилізація.

Одна із симфоній названого циклу П. де Маленгро – «Ноель» – пов'язана з містерією Різдва, значимість якого є очевидною для всіх християнських конфесійних традицій. У свято

Різдва Христового люди вітають одне одного словами: «Христос народився!», відповідаючи на них – «Славимо Його!», тобто оспівуємо саме Різдво, що супроводжувалося музикою, тобто ангельським співом. У дусі Різдва, пронизаного радістю та тріумфуванням, була написана й симфонія «Ноель» Поля де Маленгро.

Сказане співвідносно і з 1 ч. циклу – «Бдіння свята», в рамках якої похмурому тематизму, що символізує картину світу напередодні народження Того, хто принесе спасіння світові, протистоїть цитата хоралу, точніше, «Алілуйя» з Різдвяного богослужіння, представлена у вигляді наспіву неширокого діапазону з очевидним тяжінням до риторичної фігури «кола» – музично-риторичного символу Бога. Водночас композитор апелює й до поліфонічних прийомів розвитку. Показовим є також використання гетерофонних кварто-квінтових паралелізмів, які виявляють інтерес композитора до стародавніх середньовічних форм європейської поліфонії.

II частина «Ясла» («Біля Ясел») також побудована на чергуванні-протиставленні контрастних типів музичного матеріалу. Перший з них експонує в гетерофонних паралелізмах інтонації григоріанського хоралу «Veni Redemptor» Амвросія Медіоланського, тоді як другий зосереджений на «жорстких» квартових «вертикалях», підкреслених також використанням «ломбардського ритму».

III частина симфонії Поля де Маленгро – «Містичне поклоніння» – відрізняється спокійнішим характером. Показовою є тональність Es-dur, що у барочній риторичній традиції була пов'язана з образом Трійці, тривалі «бурдонні» органні пункти, використовуються кварто-квінтові інтервальні послідовності, що символічно імітують тему ходи волхвів. Її поліфонічний розвиток доповнюється ремінісценціями теми-цитати «Алілуйя» з I частини.

IV частина симфонії «Фінал. День свята», відкривається темою ангельського оспівування, домінантною інтонацією якої виступає квінта, яка використовується і в мелодійній якості, і як основа органного «бурдону». Ця фігуративна тема є цитатою відомого духовного піснеспіву «Angelus ad Pastores», безпосередньо пов'язаного з Різдвяним євангельським оповіданням. Популярність цієї «квінтової» теми підтверджується не лише її широким використанням у західно-християнській богослужбово-співочій практиці, а й у

творчості композиторів різних епох – від Томаса Талліса до Ф. Ліста. Останній із названих авторів ввів цю тему до ораторії «Христос».

Динамічно-кульмінаційний характер фіналу аналізованої симфонії також підкреслено тембровими універсальними можливостями «симфонічного органу».

Фінал «Ноеля» можна розглядати також на рівні підсумку-узагальнення тематизму з попередніх частин твору, в тому числі й хоралу «Алілуйя» з 1 частини, представленого у подвійному ритмічному збільшенні з тріольними фігураціями. Його доповнює також хорал «Puer Natus est», мелодія якого знов таки починається з квінти у басовому голосі і акцентує інтонацію оспівування квінтового тону як одну з найбільш характерних у християнському церковно-співацькому обході і розповсюджених у різних його конфесійних версіях. Текстова складова даного хоралу фактично являє собою старозавітне пророцтво про народження Месії, співвідносне з текстами Ісайї (9 : 6).

Так у композиції своєї Ноель-симфонії, що набуває в кінцевому підсумку ознаки містерії, Поль де Маленгро фактично об'єднує не тільки земний і божественний світи, а весь Космос Біблійної оповіді, в якому старозавітна і новозавітна традиції нероздільні, оскільки однаково спрямовані на перетворення-преображення духовної сутності людини.

Наукова новизна роботи визначена введенням у музикознавчий ужиток матеріалів з органної симфонії «Ноель» П. де Маленгро, поетика якої була сформована на перетині мистецьких, духовно-музичних традицій Північного Відродження та французького модерну.

Висновки. Огляд побутування терміна «симфонія» у культурно-історичній та духовній практиці різних епох свідчить не лише про широту його смислових і прикладних значень, а й про наявність загальних смислових показників, у відповідності з якими під симфонією зрештою мається на увазі певна цілісність, у якій зливаються, об'єднуються різні численні складові. Симфонія як музичний твір є не менш складним і ємним поняттям, що представляє найрізноманітніші «моделі» даного жанру. Органна симфонія «Ноель» П. де Маленгро репрезентує типологію «духовної симфонії». Її смислова виразність, співвідносна з біблійною містерією Різдва, посилена апелюванням композитора також до шедеврів Північного Відродження (Рогір ван дер Вейден та брати ван Ейк). Симфонія

«Ноель» являє собою вільну композицію (4 ч.) сюїтно-варіаційного типу, «симфонію-містерію», тематичною основою якої є григоріанські хорали, а також відповідні принципи їх фактурного та ладово-інтонаційного розвитку (монодія, гетерофонія різноманітні форми поліфонічного розвитку, відтворення духовно-вокальної практики дискантування «Школи Нотр-Дам» тощо). Поетика подібної «симфонії-містерії» суттєво доповнюється апелюванням до тембрових якостей так званого «симфонічного органу», універсалізм виконавських, динамічних та темброво-інтонаційних можливостей якого виявлявся буквально співвідносним з універсалізмом жанру симфонії як такого.

Література

1. Воронова Н. С., Прокопенко О. В. Філософія симфонізму української музики. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2015. Вип. 5-6 (143-144). С. 156-162.
2. Гужва О. П. Міфологія та релігія в проєкції на жанр симфонії. *Мистецтво та освіта сьогодення: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Харків: ХДУМ, Кортес, 2006. Вип. 18. С. 229–242.
3. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури: автореф. дис. ... доктора філософських наук: 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури / Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. Харків, 2009. 42 с.
4. Гужва О. П. Симфонія та симфонізм у часі–просторі культури: Монографія. Харків: УкрДАЗТ, 2009. 386 с.
5. Гузєєва В. В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1997. 26 с.
6. Ємельяненко М. С. Циклічна симфонія в композиторській творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 18 с.
7. Зінкевич О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. 223 с.
8. Іванченко В. Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах української симфонії): дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2003. 362 с.
9. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. пр.* 2009. Вип. 3. С. 120–140.

10. Лосєв О. Ф. Музична естетика античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. 219 с.
11. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
12. Павленко А. М. Симфонії у творчості Франсуа-Жозефа Госсєка: авторська версія жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 428 с.
13. Поль де Малєнґро. URL: [http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/search/catch_all_subjects_mt%3A\(Biography\)](http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/search/catch_all_subjects_mt%3A(Biography)) (дата звернення: 08.02.2024).
14. Узікова О. В. Чюрльоніс як творча особистість. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 173–182.
15. Щєлканова С. О. Поетика жанру симфонії у дискурсі когнітивного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 65. С. 50–64.
16. Щєлканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валєнтина Сильєстрова: дис. ... доктора філософії: 025 – музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 250 с.
17. Cantagrel Gilles. Guide de la musique d'orgue. Paris: Fayard, coll. «Les Indispensables de la musique», 2012. 1064 p.
18. Paul de Maleingreau. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Maleingreau (дата звернення: 11.02.2024).

References

1. Voronova, N. S., & Prokopenko, O. V. (2015). Philosophy of Symphonism of Ukrainian Music. *Multiversum. Philosophical Almanac*, 5–6 (143–144), 156–162 [in Ukrainian].
2. Huzhva, O. P. (2006). Mythology and Religion in the Projection of Symphony Genre. *Art and Education of the Present: Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 18, 229–242 [in Ukrainian].
3. Huzhva, O. P. (2009). Symphonism as a Phenomenon of Spiritual Culture. *Extended Abstract of Doctor's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Huzhva, O. P. (2009). Symphony and Symphonism in Time and Space of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Huzieieva, V. V. (1997). Vocal Symphony. Classic Model and Varieties of the Genre. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

6. Yemelienenko, M. S. (2012). Cyclic Symphony in the Composer's Work of the 20th Century: From Genre Transition to Interstyle Properties. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
7. Zinkevych, O. (2023). Ukrainian Symphony of the 1970s–1980s. Genetic and Typological Aspect. Kyiv [in Ukrainian].
8. Ivanchenko, V. H. (2003). Factors and Carriers of the Content of Symphony as a Genre-Species Phenomenon (Experience of Analysis based on Examples of Ukrainian Symphonies). *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Donetsk [in Ukrainian].
9. Komenda, O. (2009). The Concept of Genre in Modern Musicology. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 3, 120–140 [in Ukrainian].
10. Losiev, O. F. (1974). Musical Aesthetics of the Ancient World. Kyiv [in Ukrainian].
11. Muravska, O. V. (2017). The Eastern Christian Paradigm of European Culture and Music of the 18th – 20th Centuries. Odesa [in Ukrainian].
12. Pavlenko, A. M. (2020). Symphonies in the Work of François-Joseph Gossek: The Author's Version of the Genre. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
13. Paul de Maleingreau (n.d.). URL: [http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/search/catch_all_subjects_mt%3A\(Biography\)](http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/search/catch_all_subjects_mt%3A(Biography))
14. Uzikova, O. V. (2013). Čiurlionis as a Creative Person. *Visnyk KNUKіM. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, 28, 173–182 [in Ukrainian].
15. Shchelkanova, S. O. (2022). Poetics of the Symphony Genre in the Discourse of Cognitive Musicology. *Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education*, 65, 50–64 [in Ukrainian].
16. Shchelkanova, S. O. (2022). Poetics of Valentyn Sylvestrov's Early Symphonies. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
17. Cantagrel Gilles (2012). Guide de la musique d'orgue. Paris: Fayard, coll. «Les Indispensables de la musique» [in French].
18. Paul de Maleingreau (n.d.). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Maleingreau

Стаття надійшла до редакції 02.07.2024
Отримано після доопрацювання 01.08.2024
Прийнято до друку 08.08.2024

Цитування:

Соколова А. В. Майкл Тіппетт: специфіка твору для оркестру та сопрано «Візантія». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 193–199.

Sokolova A. (2024). Michael Tippett: Specification of the Work for Orchestra and Soprano "Byzantia". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 193–199 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,

доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. Н. Нежданової

*<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>
asmoonlux@gmail.com*

**МАЙКЛ ТІППЕТТ:
СПЕЦИФІКА ТВОРУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ ТА СОПРАНО «ВІЗАНТІЯ»**

Мета дослідження полягає в виявленні глибинних образно-звукових пластів та рис ірландської бардівської традиції у творчості М. Тіппетта через призму твору для оркестру та сопрано «Візантія». **Методологічна основа** дослідження базується на історично-концептуальному, герменевтичному методі та компаративному аналізі фактологічних даних з опорою на праці Томаса Вайскеля, Девіда Кларка, Едварда Венна, Мейріона Боуена. **Наукова новизна.** Вперше в українському мистецтвознавчому сегменті проаналізовано твір для оркестру та сопрано М. Тіппетта «Візантія» з акцентом на драматургію композиції, елементи циклічності, метафоричність звукових образів, символізм та характерні риси музично-поетичної традиції ірландських бардів. **Висновки.** Біографічні колізії М. Тіппетта вплинули на його творчі устремління і ставлення до навколишнього світу. Естетичні погляди М. Тіппетта – це діалог між романтичними прагненнями та скептичним реалізмом епохи модерн. Музична мова Майкла Тіппетта увібрала в себе як традицію, так і всю палітру накопиченого світового музичного досвіду, а також подвійність смислів, символізм, образність та конфліктність. В роботі проаналізовано композиція для оркестру та сопрано «Візантія» М. Тіппетта, в основі якої лежить мозаїчність образів, логічна послідовність музичних мотивів, і циклічність. Необхідно виділити фрагментарну природу музичних розділів, варіативні мотиви, наявність контрастного матеріалу, символізм магічної, мінливої життєвої сили як світської ефемерності, руйнування музичного тексту за допомогою техніки розширення та фрагментації. Отже, композиція «Візантія» є реінкарнацією ірландського культурного націоналізму в аспекті традиційних форм бардівської поезії. А музична мова М. Тіппетта у творі «Візантія» заснована на формах, викристалізованих творчістю Л. Бетховена та оновлених музичним ландшафтом модерну та постмодерну.

Ключові слова: естетика модерну, постмодерн, символізм, образність, музична традиція, музична мова, жанр, артефакт, історія та культура Візантії, інтерпретація.

Sokolova Alla, Doctor of Art Criticism, at the Theoretical Department and Applied Cultural Studies, Odesa National A. V. Nezhdanov Academy of Music

Michael Tippett: Specification of the Work for Orchestra and Soprano "Byzantia"

The purpose of the research is to reveal the deep image-sound layers and features of the Irish bardic tradition in the work of M. Tippett through the prism of the work for orchestra and soprano "Byzantium". **The methodological basis** of the research is historical-conceptual, hermeneutic method and comparative analysis of factual data based on the works of Thomas Weiskel, David Clark, Edward Venn, and Meirion Bowen. **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian art history segment, M. Tippett's work for orchestra and soprano "Byzantium" was analysed with an emphasis on the dramaturgy of the composition, cyclical elements, metaphorical sound images, symbolism and characteristic features of the musical and poetic tradition of Irish bards. **Conclusions.** Biographical collisions of M. Tippett influenced his creative aspirations and attitude to the surrounding world. M. Tippett's aesthetic views are a dialogue between romantic aspirations and sceptical realism of the modern era. Michael Tippett's musical language absorbed both tradition and the entire palette of accumulated world musical experience, as well as duality of meanings, symbolism, imagery and conflict. The work analyses the composition for orchestra and soprano "Byzantium" by M. Tippet, which is based on the mosaic of images, the logical sequence of musical motifs, and cyclicity. It is necessary to highlight the fragmentary nature of musical sections, variable motifs, the presence of contrasting material, the symbolism of magical, changing life force as secular ephemerality, the destruction of the musical text using the technique of expansion and fragmentation. Thus, the composition "Byzantium" is a reincarnation of Irish cultural nationalism in the aspect of traditional forms of bardic poetry. The musical language of M. Tippett in the work

"Byzantium" is based on the forms crystallised by the work of L. Beethoven and updated by the musical context of modern and postmodern.

Keywords: aesthetics of modernism, postmodernism, symbolism, imagery, musical tradition, musical language, genre, artifact, history and culture of Byzantium, interpretation.

Актуальність теми дослідження. Один із найвидатніших британських композиторів ХХ століття Майкл Тіппетт протягом усього свого життя прагнув подарувати своїм ближнім радість, надію та вітіху через творення власної музики. Він створював дивовижні музичні образи та надавав їм форму. У своїх роботах М. Тіппетт висловлював своє ставлення до навколишнього світу, його твори часто ілюструють трагічні події 20 століття.

Твір М. Тіппетта – «Візантія» для оркестру та сопрано – є найкращою оркестровою композицією композитора з погляду цілісності образів та звукової палітри. Образність твору М. Тіппетта перегукується з поемою ірландського поета Вільяма Батлера Єйтса «Візантія». Логічна послідовність музичних мотивів, і навіть центральний для естетики М. Тіппетта елемент – циклічність, підкреслює симетрію між словом і музикою. Оркестровий твір «Візантія» М. Тіппетта займає особливу нішу в музичній культурі ХХ століття, що й визначило актуальність цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Масштабним і всеосяжним дослідженням творчості М. Тіппетта займалася низка відомих англійських та ірландських учених, чия увага була прикута до жанрової специфіки творів М. Тіппетта, його унікальним ставленням до навколишнього світу, яке було співзвучне традиціям ірландських бардів. До них можна віднести труди Яна Бредлі, Роберта Велша, Томаса Роллстона, Рональда Хаттона, Томаса Вайскеля, Девіда Кларка, Едварда Венна, Мейріона Боуена та інших. Інтерес до творчості М. Тіппетта буквально захлеснув Велику Британію і частково Європу на початку ХХІ століття. Проте в українській науці ця тема не набула широкого розвитку і залишається маловивченою. Найчастіше звернення до творчості М. Тіппетта розкривається в контексті національно-музичного Відродження Англії ХХ століття.

Мета дослідження полягає в виявленні глибинних образно-звукових пластів та рис ірландської бардівської традиції у творчості М. Тіппетта через призму твору для оркестру та сопрано музичного твору «Візантія».

Виклад основного матеріалу. Британський композитор Майкл Тіппетт (1905-1998) прожив насичене життя. Тіппетт пізно почав складати музику, працював повільно, на

відміну іншого, не менш відомого, плідного англійського композитора Б. Бріттена. Бенджамін Бріттен у коментарі, настільки ж проникливому, як і їдкому, одного разу помітив, що «Тіппетт міг би бути настільки ж видатним, якби зайнявся чимось іншим, а не музикою... я іноді дивувався, чому він займався лише музикою». Майкл Тіппетт виріс в ексцентричній англійській родині. Батько Тіппетта був інвестором, інтелектуальним агностиком, втратив стан і ледве не був ув'язнений за шахрайство. Його мати була суфражисткою (учасниця руху за надання жінкам виборчих прав). Якийсь час вона провела у в'язниці Холлоуей, відомій у Сполученому Королівстві як місце для суфражисток.

28 лютого 1913 року газета, яка підтримувала борців за жіночі права, в одному з матеріалів навела слова восьмирічного хлопчика Майкла: «Деякі люди впевнені, що чоловіки розумніші й сильніші за жінок. Але вони не мають рації, тому що жінки, особливо такі як моя мати, перевершують їх інтелектуально» [12, 155].

У коло спілкування М. Тіппетта входили такі впливові постаті як англійський прозаїк, романіст і есеїст Едвард Морган Форстер, американо-британський поет, представник модернізму в поезії, Томас Стернз Еліот, один із найвидатніших поетів ХХ століття Вістен Г'ю Оден, англійський скульптор-абстракціоніст Барбара Хепуорт. М. Тіппетт захоплювався вченням К. Маркса, опинився в центрі руху троцькістського руху в Лондоні, виступав проти Британського союзу фашистів (BUF) Освальда Мослі, схилявся перед англійським філософом і «небезпечним мрійником» Робертом Оуеном і поетом Вільямом Блейком.

Аналітична психологія швейцарського психіатра та психолога Карла Густава Юнга стає наріжним каменем у творчості М. Тіппетта. Вплив ідей К. Юнга на композиторську діяльність вперше виявилось в ораторії «Дитя нашого часу» (1939-41) та опері «Весілля в середині літа» (1946-1952). Так чи інакше, юнгіанські теми самопізнання, відродження та примирення протилежностей пронизують буквально всю пізню творчість композитора [7].

Майкл Тіппетт написав п'ять опер, чотири симфонії, камерну музику. Після смерті

композитора його творчість була забута за винятком пацифістської хорової роботи військового часу «Дитя нашого часу» та кількох оркестрових творів, які викликали непідробний інтерес у слухача. Ораторія «Дитя нашого часу» була задумана М. Тіппеттом у скрутний час. Емоційно твір передає гнів, лють, небезпеку, що насувається, і почуття невпевненості. Негативні емоції знаходять вихід у заспокійливих негритянських духовних піснях у жанрі спіричуел. Ораторія «Дитя нашого часу» і сьогодні звучить так само потужно, як це було у 1940-х роках.

Опера «Цар Пріам» (1962) за мотивами епічної поеми «Іліада» Гомера, яку він написав після ознайомлення з працею Люсьєна Гольдмана про Расіна і Паскаля "Le dieu caché", що є квінтесенція оперної творчості композитора. Гольдман-марксист вважав, що трагедія в сучасну епоху неможлива, а щастя неминуче – або в потойбіч, або в ідеальному суспільстві майбутнього. Проте М. Тіппетт свідомо спростував цю гіпотезу. У своїй трагедії Гомер фокусується на військових діях, а в жанрі спіричуел М. Тіппетта війна – лише фон. Композитор концентрується на абсолютній і трагічній самотності головних героїв, які перебувають під пильним оком невидимого, але байдужого Бога. Бог лише споглядає, але не несе відповідальності за своїх дітей. Опера М. Тіппетта – це не переказ трагедії Гомера на сучасний лад, опера зачіпає глибинні пласти людської психології і не втрачає своєї актуальності і зараз [14, 23].

Роботу над іншою оперою «Весілля влітку» М. Тіппетт розпочав у 1940 році, проте вперше вона була виконана у 1955 році. Цей яскравий, оптимістичний твір прославляє Людину, що відроджує забуте почуття єднання суспільства. Через історію закоханих композитор оповідає про примирення духовного та чуттєвого. Інші опери М. Тіппетта – «Криголам», «Сад вузлів» та «Новий рік» були неоднозначними в музично-драматургічному плані та були складними для сценічної постановки.

Творчість англійського композитора Майкла Тіппетта – це діалог між романтичними прагненнями до Ідеалу та Абсолюту та скептичним реалізмом модерну. Такий погляд часом суперечив естетичним поглядам ключових композиторів 20 століття. За словами англійського музикознавця Д. Кларка, «сам модернізм ніколи не був єдиною та послідовною художньою течією, скоріше він відрізнявся фрагментарністю. Фрагментація стає визначальною

характеристикою модернізму» [2]. Композитор прийняв модерністську естетику та модерністський контекст, що виявилось і в його прихильності до великих ідей.

Проте, музика Тіппетта сприймалася як противага певним напрямам модерну. Найчастіше вона була фрагментована, що позначалося на формі творів. Як приклад, можна навести ораторію «Дитя нашого часу» (1939-1941), де загальна структура відрізняється дискретністю. Зауважимо, що Д. Кларк розглядає «Цар Пріам» як своєрідний вододіл між модерном та постмодерном (неомодерном) [2]. Тональний світ, фрагментація, текстурна стратифікація та мелодійна диз'юнкція опери перебуває в опозиції до більшості ранніх творів композитора.

Музична мова Майкла Тіппетта – глибоко індивідуальна: з одного боку, він відбиває традицію, з іншого – всю палітру накопиченого світового музичного досвіду. Подвійність, символізм, образність та конфліктність буквально пронизують його творчість. М. Тіппетт – індивідуаліст, його стиль важко віднести до тієї чи іншої школи. Фрагментовано бачення світу (метафізичне, соціальне та амбівалентне) лежить в основі його стильових переваг [8].

Англійський колорит легко зчитується у ранніх творах композитора. Пізні твори М. Тіппетта витримані в рамках контексту модерну, вбудованого в культурний ландшафт постмодерну. Слід зазначити, що пізні роботи М. Тіппетта представляють складність для виконавців, які є фінансово витратними для сценічної постановки.

Твір М. Тіппетта для сопрано та оркестру «Візантія», за однойменною поемою культового ірландського поета Вільяма Батлера Єйтса, було написано в 1989-1990 році. В. Єйтс духовно був із Ірландією, більшість його поезії є відбитком ірландської культури. В. Єйтс слідував традиції бардів – професійної касті вчених-поетів та музикантів. Поезії Вільяма Єйтса властиві не характерні для епохи модерн складні схеми ритму. Вони відповідають бардійному стилю валлійських та ірландських середньовічних поетів. «Ірландські барди виконували низку важливих функцій, зокрема освітню, релігійну та світського примирення, єднання. Барди складали божественні хвалебні панегірики, які правомірно порівнювати з візантійськими» – зауважувала дослідниця А. Соколова [17, 403]. Стиль ірландських бардів далекий від того, щоб бути ідентифікованим як застарілий чи

регресивний, його використання дозволяє по-новому подивитись на сучасний поетичний стиль.

Відмінні риси поезії бардів – формальність, метафоричність і символізм – є одними з найбільш провокаційних аспектів поезії В. Єйтса. Поезія та проза В. Єйтса пронизана ірландськими міфами та легендами. Найвідомішими поемами є «Коли ти старий», «Друге пришествя», а також знамениті поеми «Плавання у Візантію» (1926) та «Візантія».

Поняття «артефакт» стає базовим для В. Єйтса. У розумінні поета артефакт – це витвір мистецтва, який відокремлений від свого творця. Людські емоції, талант творця зникає у пишноті твору мистецтва. Втіленням такого естетичного апофеозу як за структурою, так і за змістом, є коротка поема В. Єйтса «Візантія», яку він вперше опублікував у 1930 році у збірці «Слова для музики, можливо, і для інших віршів» (Words for Music, Maybe, and Other Poems).

Історія та культура Візантії привертала увагу В. Єйтса протягом усього його життя. Візантія для В. Єйтса стає якоюсь духовною субстанцією, асоціюється в його свідомості з подорожжю, морем і моральною чистотою. «Візантія» — роздум ірландського поета про смерть і безсмертя, фізичний і духовний світ, людство і мистецтво. У цьому складному творі розглядається звивистий, хаотично-емоційний шлях людини, та її несвідоме прагнення духовної досконалості, яке, своєю чергою, привноситься у життя сакральним мистецтвом [1].

У поемі «Візантія» (свого роду продовження поеми «Плавання у Візантію») поет малює стародавнє, містичне місто великої імперії, захоплюється його місячними куполами, золотими птахами на золотих гілках. Читач бачить таємничий світ, у якому мистецтво переверщує життя і смерть, хаос і пітьму. Твори мистецтва – вічні. Вони прекрасніші, ніж живі люди, і, здається, зневажають своїх творців. Але без смертних

людей вони не змогли б існувати. Мистецтво, як припускає поет, парадоксальне: безсмертні та справжні артефакти були створені смертною людиною, безсмертна краса будується на тлі людського буття. Людське тіло перетворюється на артефакт, і, таким чином, завдяки мистецтву стає безсмертним.

Поема «Візантія» є послідовність образів без дискурсивного сенсу. Сенс створюється самим читачем. Калейдоскопічна послідовність подій – це можливість для вибудовування найбільш немислимих інтерпретацій.

Британський поет, драматург і літературний критик Т. С. Еліот першим спонукав М. Тіппетта прочитати поему В. Єйтса, яка ідеально укладалася в рамки його власних творчих умов. Композитор запозичує термін «артефакт» у В. Єйтса. «Моя композиція, яка розширює досить короткий вірш до повноцінного вокального твору тривалістю близько 27 хвилин, має бути розцінена саме як артефакт», – пише він. Такий підхід підкріплений передмовою, написаною композитором до «Візантії» (1989–90): «Мій погляд повністю збігався з поглядом В. Єйтса щодо артефакту. Мій твір закріплює цінності, які можна протиставити непостійності та складності повсякденного світу» [4, 38].

Текст «Візантії» – діалогічні, пронизані павутинням симетрій, циклічність твору посилює словесну образність В. Єйтса. Образи минулого формують образи майбутнього. Образи сили та спокою протистоять людській жорсткості, а мрії – дикій красі» [9, 104]. Логічна послідовність музичного матеріалу підкреслює плинність образів. Томас Шуттенхельм розглядає цей процес як накопичувальний, він стає основою для створення множинних архетипів, які безпосередньо впливають на драматургію [9]. Поема В. Єйтса починається наступним чотиривіршом [16, 17]:

The unpurged images of day recede;
The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walkers' song
After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdain
All that man is,
All mere complexities,
Fury and mire of human veins ...

Поблякли фарби строкатого бруду дня;
По ліжках п'яна заснула солдатня;
У ніч гомін відступив, нічних перехожих
Пісня після дзвону церкви стихла також.
На купол світло місяця і зірок мерехтить
І всі риси людські, Усі складності прості,
Болотною тинню лють вени пробирає...

(Переклад автора)

Процес накопичення у композиції Майкла Тіппетта, описаний Шуттенхельмом, є стратегією побудови мозаїки образів. Нічні відгомони і пісні волоцюг, як і каламутні образи дня, відступають перед сакральним дзвоном – вічним християнським чином. Сяючі церковні куполи дивляться зверхньо на хмільних солдатів, людську метушню, поділяючи людське (низинне та гріховне) і небесне (досконале та безсмертне). Нематеріальне (дзвін, куполи храму, місяць та зірки) протиставляється матеріальному (сплячі п'яні солдати, нічні волоцюги, людські вади). Від рядка до рядка слово та музика стають дедалі складнішими завдяки продукуванню дзеркальних зв'язків у семіотичній системі, введення нових інструментів.

Оркестрова партія та вокальна лінія резонують з текстом: використання гонгу, потім тромбонів, валторн і труби, ліричного барокового звучання скрипок, використання ефекту мерехтіння, що уособлює місячний купол храму, стає мостом між фантазією та емпіричною реальністю. Мотиви розширено, що надає формі статичного розвитку. Дугоподібна траєкторія мелодії «купола» посилює архітектоніку образу [15].

Нічна темрява як протиставлення денному світлу – ще один важливий елемент Візантії-поєми та Візантії-музичного твору. Слова «зірковий» та «місячний» уособлюють світло, на відміну від темних казарм із хмільними солдатами. М. Тіппетт майстерно «малює» ніч, собор, купол, зірки та місяць на темному небі. Темрява і світло з'єднуються у звуці та зникають у тиші. Гучні акорди мають тривалість, але не мають тимчасового значення.

Пізніше у вірші з'являється центральний об'єкт, який, здається, капсулює у собі всі образи, це золотий птах.

«І диво, птах чи із золота створіння,
Швидше чудо-птах, ніж рук творіння,
Сів у світлі зірок на золоту гілку,
Горластий, як півні Аїда» [16, 17].

Золотий птах – центральна постать, провідник між світами: небесним та земним. Птаха можна розглядати і як артефакт: продукт, створений людськими руками. Слово і звук відображаються в образі золотого птаха. Музика в цьому розділі зачаровує, апелюючи до емоційно-смыслові пам'яті. Створений із золота птах входить у той самий ряд, як і сяючий купол, зірки і місяць. Птах може бути безмовним або механічним виробом, що

відтворює штучний пташиний крик. В. Єйтс писав: «Я читав, що в палаці імператора у Візантії було дерево, зроблене із золота та срібла, і штучні птахи співали на ньому» [5, 127].

Цей факт підтверджується й іншим джерелом: «На імператорських прийомах імператор з'являвся на піднесеному троні у золотому залі, побудованому наприкінці VII століття, під мозаїчним зображенням Христа. Гідравліка була використана для створення оглушливих ефектів, чи то музичні інструменти, фонтани чи золоті птахи, що співали. У Святому палаці, будівлі, що розташовувалася в Константинополі поруч із Великим палацом і часто використовувалася як тронний зал, де приймалися іноземні послы, імператор зустрічав гостей, сидячи на величезному троні, виконаному з чистого золота, в оточенні скульптур левів і птахів, а також дерев, прикрашених дорогоцінним камінням У той час як посол робив прокінез (уклін до землі), трон раптово піднімався до рівня стелі» [3, 204].

Кожен новий розділ запускається за допомогою попереднього. Фрагментарна природа музичних розділів, варіативні мотиви, що повторюються, ілюструють тексти, які здавалися розрізненими. Наявність контрастного матеріалу дозволяє слухачеві відчувати безперервність подачі музики. Образ древнього міста стає символом магічної, мінливої життєвої сили як світської ефемерності. Чудовий хаос звукових образів досягає кульмінації до фінальних рядків:

«Танцюючого мармуру можливість
Вирвати смислів гірких складність,
Бачень рій крутиться неземних,
Що витягти допоможе свіжість новизни.
Відірвана гонгом і дельфіном,
У лахміття змучена безодня...». [16, 16].

М. Тіппетт колористично обіграє останній розділ, вводить партії гонгу, перкусії та синтезатора. Вокальна лінія не відрізняється мелодійністю, проте в ній немає і різкості звучання. Вокаліст створює ауру чуттєвої таємниці, яка пронизує партитуру. Кульмінація насичена мікро-посиланнями на мотиви попередніх образів. Музика М. Тіппетта посилює образність вірша В. Єйтса. За словами Мейріона Боуена, «композитор використав різноманітність тематичних ідей ..., що спочатку були представлені у вигляді кількох мотивів. Такий підхід відбивав дуальність поетичної

образності, розмежовував і поєднував музичні компоненти» [6, 439]. Такий підхід асоціюється з мозаїчною секційною побудовою, згаданою Едвардом Венном у його аналізі іншого твору М. Тіппетта «Бачення святого Августина». За словами Венна, кожен образ був пов'язаний з іншим у «нескінченному ланцюжку значень». Едвард Венн назвав ланцюг образів «... послідовністю, що характеризується конкатенацією (склеювання об'єктів лінійної структури, зазвичай рядків)» [13, 281].

З іншого боку М. Тіппетт, здається, свідомо руйнує текст за допомогою техніки розширення та фрагментації музичного матеріалу. За твердженням Олівера Содена, «партія сопрано – акробатична, повітряна. Кожен рядок, кожне слово розбите на складові, які потім розглядається через призму світла» [10, 205]. Сам композитор стверджував: «перевага цього конкретного вірша ..., полягала в його компресії і згущенні, що дозволяло мені, композитору, застосовувати прийоми музичного розширення. Процеси розширення, які я мав на увазі тут, мають на увазі і віртуозність виконання. «Візантія» – артефакт, художній об'єкт, у якому всі емоції художника зникають, і нічого не залишається, окрім відполірованого металу. Можна порівняти мій твір зі скульптурою румунсько-французького художника Константіна Бранкузі, в якій інгредієнти не такі важливі, проте має значення їхнє злиття.

Музичний твір «Візантія» Майкла Тіппетта – дзеркальне відображення поеми Вільяма Єйтса. Майкл Тіппетт використовує різні музично-виразні засоби: політональну гармонію у партії фанфар, ліричну барочну орнаментику у партії скрипок, шенбергівські новації. Все здається текучим і прихованим, водночас поверховим та фіксованим. Ось чому «Візантія» щоразу сприймається по-іншому та дає невичерпні можливості для інтерпретації.

У «Візантії» домінуючий жіночий початок очевидний не тільки в контексті сопрано, а й у темпоральності (специфічний взаємозв'язок моментів часу та тимчасових характеристик), а також у музичних образах, які існують поза формою і структурою і пов'язані з циклічністю та образною емоційністю композиції [11, 194]. Постмодернізм В. Тіппетта піддав мутації його мислення та музичний стиль. Однак, незважаючи на це, музичний твір «Візантія» – кульмінаційна точка у його творчості, сприятливе нагадування про необхідність протистояти труднощам і дивитися на світ по-новому.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавчому сегменті проаналізовано твір для оркестру та сопрано М. Тіппетта «Візантія» з акцентом на драматургію композиції, елементів циклічності, метафоричність звукових образів, символізму та характерних рис музично-поетичної традиції ірландських бардів.

Висновки. Для Майкла Тіппетта мета мистецтва полягала у тому, щоб «оживити світ фантазії». М. Тіппетт розглядав сучасну людину як відчужену від світу, людину з домінуванням розуму. Композитор намагався заповнити духовний вакуум і шукав форму Божественного, прийнятну для ХХ століття. Ментально Тіппетт був близький до романтичної доби з її прихильністю до Абсолюту та Ідеалу. Однак, народжений в епоху модерну, композитор інтуїтивно усвідомлював небезпеку такої позиції. Глибинна психологія стає основою в його творчих пошуках. М. Тіппетт усвідомлював, що сучасна людина епохи модерну і постмодерну прагнула осмисленого ставлення до мистецтва, як невід'ємної частини людського життя та наукового прогресу.

Поема Вільяма Єйтса «Візантія» реінкарнує ірландський націоналізм через традиційні форми бардівської поезії, де образ і метафора виходить на перший план. Слово Вільяма Єйтса та музика М. Тіппетта – два мистецтва, які дозволили замкнути круговороти сенсу через безглузде, пропонуючи слухачу нескінченність інтерпретацій. Неіснуюча візантійська імперія розглядається обома геніями як артефакт.

Музична мова М. Тіппетта у композиції «Візантія» – своєрідна і заснована на формах, викристалізованих творчістю Л. Бетховена та оновлених музичним ландшафтом модерну та постмодерну. Поняття «образ», «символ» і «метафора» для М. Тіппетта стає основним засобом художньої комунікації з глядачем. «Візантія» М. Тіппетта резонує у просторі як мерехтливий музичний об'єкт, це свято життя – яскраве, бурхливе, затяте, часом абсурдне, в якому непримиренність приймається за силу. Музичний твір «Візантія» М. Тіппетта – це лихоліття далекого минулого, що відображає сьогодення існуюче в майбутньому. Тому цей твір звучить актуально і сьогодні.

Література

1. Bradley A. Imagining Ireland in the Poems and Plays of W. B. Yeats: Nation, Class and State. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P.

2. Clarke D. *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 4.
3. Ciggaar K. N. *Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations.* New York: E. J. Brill, 1996. 396 p.
4. Eliot T.S. *The Wasteland. Complete Poems and Plays.* London: Faber and Faber, 1969, P. 38-39.
5. Hill A. A. *Method in Source Study: Yeat's Golden Bird of Byzantium as a Test Case.* *Texas Studies in Literature and Language*, 1975. No.17/2, P. 127.
6. Meirion B. *Tippett's Byzantium.* *The Musical Times*, 1991. No. 132/1783. P. 438-440.
7. Murray Schafer R. *Michael Tippett. British Composers in Interview.* London: Faber and Faber, 1963. P. 97.
8. Quispel G. *Time and history in patristic Christianity. Man and Time: Papers from the Eranos Yearbooks.* London: Routledge and Kegan Paul, 1958, P. 85-107.
9. Shuttenhelm Th. *Between image and imagination: Tippett's creativeprocess.* Kenneth Gloag & Nicholas Jones: *The Cambridge Companion to Michael Tippett.* Cambridge University Press, 2013, P. 103-118.
10. Soden O. *Michael Tippett. The Biography.* London: Weidenfeld & Nicolson, 2019. 582 p.
11. Tippett M. *Drum, flute and zither. Moving into Aquarius,* 1974. P. 79. P. 194.
12. Tippett M. *Poets in a barren age. Moving into Aquarius.* St. Albans: Paladin Books, 1974. P. 156.
13. Venn E. *Words and Music.* Kenneth Gloag & Nicholas Jones: *The Cambridge Companion to Michael Tippett,* Cambridge University Press, 2013, P. 281.
14. Weiskel Th. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976. P. 23-24.
15. Whittall A. *Byzantium: Tippett, Yeats and the limitations of affinity.* *Music & Letters*, No. 74/3, 1993, P. 383-398.
16. Yeats W. B. *The Byzantium poems.* London: The Merrill literary casebook series, 1970. P. 16, P. 17.
17. Соколова А. В. *Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Росії-України.* (Докторська дисертація), м. Київ. 2021. С. 3. Приєднання: <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/>

References

1. Bradley, A. (2011). *Imagining Ireland in the Poems and Plays of W. B. Yeats: Nation, Class and State.* New York [in English].
2. Clarke, D. (2001). *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics.* Cambridge [in English].
3. Ciggaar, K. N. (1996). *Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations.* New York [in English].
4. Eliot, T. S. (1969). *The Wasteland. Complete Poems and Plays.* London, 38-39 [in English].
5. Hill, A. A. (1975). *Method in Source Study: Yeat's Golden Bird of Byzantium as a Test Case.* *Texas Studies in Literature and Language*, 17/2, 127 [in English].
6. Meirion, B. (1991). *Tippett's Byzantium.* *The Musical Times*, 132/1783, 438-440 [in English].
7. Murray Schafer R. (1963). *Michael Tippett. British Composers in Interview.* London [in English].
8. Quispel, G. (1958). *Time and History in Patristic Christianity. Man, and Time: Papers from the Eranos Yearbooks.* London, 85-107 [in English].
9. Shuttenhelm, Th. (2013). *Between Image and Imagination: Tippett's Creative Process.* Kenneth Gloag & Nicholas Jones: *The Cambridge Companion to Michael Tippett*, 103-118 [in English].
10. Soden, O. (2019). *Michael Tippett. The Biography.* London [in English].
11. Tippett, M. (1974). *Drum, Flute and Zither. Moving into Aquarius*, 79, 194 [in English].
12. Tippett, M. (1974). *Poets in a Barren Age. Moving into Aquarius.* St. Albans [in English].
13. Venn, E. (2013). *Words and Music.* Kenneth Gloag & Nicholas Jones: *The Cambridge Companion to Michael Tippett* [in English].
14. Weiskel, Th. (1976). *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence.* Baltimore and London, 23-24 [in English].
15. Whittall A. (1993). *Byzantium: Tippett, Yeats and the limitations of affinity.* *Music & Letters*, No. 74/3, 383-398. [in English]
16. Yeats, W. B. (1970). *The Byzantium poems.* London, 16-17 [in English].
17. Sokolova, A. V. (2021). *Byzantine-Lycarian Cultural Phenomenon in the Religious and Creative Tradition of Britain and England and Russia-Ukraine. Doctoral Thesis:* <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 12.08.2024
Прийнято до друку 20.08.2024*

УДК 81:130.2:7.071.1:78.082.1Теличко(045)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313317

Цитування:

Микуланинець Л. М. Національні архетипи в біографії митця (на прикладі симфонічної фантазії Віктора Теличка «Веселка»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 200–204.

Микуланинець Леся Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
викладач фортепіано комунального закладу
«Мукачівська школа мистецтв ім. С. Мартона»
<https://orcid.org/0000-0002-6346-6532>
l.mikulaninets@gmail.com

Mykulanynets L. (2024). National archetypes in the master's biography (the case study of «Veselka», the symphony fantasy by Viktor Telychko). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 200–204 [in Ukrainian].

НАЦІОНАЛЬНІ АРХЕТИПИ В БІОГРАФІЇ МИТЦЯ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЧНОЇ ФАНТАЗІЇ ВІКТОРА ТЕЛИЧКА «ВЕСЕЛКА»)

Мета роботи – виявити провідні національні архетипи, визначальні для життєтворчості креативної персони; висвітлити специфіку їх експлікації у симфонічній фантазії В. Теличка «Веселка». **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, включає ряд методів: біографічний – вивчаючи ключові події буття метра; культурологічний – характеризуючи цивілізаційні впливи, віддзеркалені в свідомості майстра; семіотичний – інтерпретуючи древні символи, імплементовані описаним художнім зразком; музикознавчий – осмислюючи жанрово-стильові параметри опусу; аналітичний – опрацьовуючи корпус розвідок з означеної проблематики; системний – цілісно осягаючи предмет дослідження; теоретичного узагальнення – підбиваючи підсумки статті. **Наукова новизна.** Вперше досягнуто домінуючі національні архетипи літопису маестро, розкрито їх прояв у мистецькому артефакті. **Висновки.** Архетип – базова схема уявлень, знаків, символів, спільна для всього людства. Для української культури визначальні: дім, Батьківщина, мати / батько, земля, храм, світло й т.д. Більшість із них представлені в біографії провідних діячів. Композиторська практика Віктора Теличка аналізовані феномени транслює крізь фольклор, котрий є складовою його опусів. У симфонічній фантазії «Веселка» вони постають змістовим елементом, здатним репрезентувати вагому інформацію про ментальність українців, онтологічну стратегію автора. Панівні древні образи твору: Батьківщина – проявляється через зв'язок автора з рідною місциною, цитуванням закарпатських пісень; мати-земля – означає життя, мудрість, духовну силу, причетність рідній місцині; батько – уособлює затишок, спокій, емоційну опору; коло – знаменує вічність, відродження, прагнення самовдосконалюватись задля еволюції свого краю; вчитель – розкриває тему наставництва, апелюючи до креативної спадщини знакових майстрів області; герой – відображає боротьбу за вічні ідеали, притаманну В. Теличку; кохання – оспівує глибокі лірико-поетичні почуття, постає ментальною основою української чуттєвості. Об'єднує шедевр архетип духовного світла (веселка), він маніфестує надію, радість.

Ключові слова: національні архетипи, біографія митця, Віктор Теличко, симфонічна фантазія «Веселка», українська культура, музичне мистецтво.

Mykulanynets Lesya, PhD in Arts, Associate professor, piano teacher of municipal institution “Mukachiv children's S. F. Marton art school”

National archetypes in the master's biography (the case study of «Veselka», the symphony fantasy by Viktor Telychko)

The thesis objective is to identify the key national archetypes that are crucial for a creative personality's lifelong creativity; to reveal the specifics of their explication in «Veselka», Viktor Telychko's symphonic fantasy. **The research methodology** is based on the complex approach and embraces a number of the following methods: biographical – by involving the key events of the master's being; culture studies – by characterizing civilizational impacts reflected in the master's conscience; semiotic – by interpreting ancient symbols implemented by the suggested artistic sample; music studies – by considering the genre and style-forming parameters of the opus; analytical – by working on the body of research related to the aforementioned problematic field; systemic – by comprehensive view on the research subject; theoretic generalization – by summarizing the thesis results. **Science novelty.** For the first time ever, the dominant national archetypes of a master's chronicle were identified, and their manifestation was revealed within an artistic artefact. **Conclusions.** An archetype is an unconscious fundamental scheme of notions, signs and symbols common for the whole humanity. For Ukrainian culture, the following ones are critical: home, Motherland, parents, land, temple, light, etc. Most of them are represented by the biographies of prominent masters. The composer's practice by Viktor Telychko broadcasts the phenomena under consideration through folklore, which is a constituent of his opuses. In

«Veselka» symphony fantasy, they appear as a content element able to represent significant information about the Ukrainians' mentality and the author's ontological strategy. The dominant ancient images of the artwork are as follows: Motherland revealed through the author's connection with the native location and quoting on Zakarpattia's songs; the native land that means life, wisdom, spiritual power, appeal to the native location; father embodying peace, calmness, emotional support; the circle that represents eternity, rebirth, aspiring after self-perfection for the evolution of the native land. The manifestation, which is the structure of a music sample similar to a cyclic motion; the teacher who reveals the issue of guidance appealing to the artistic heritage of the prominent masters of the region; the main character who reflects striving for eternal ideals characteristic of Victor Telychko and is interpreted via high-hearted and persistent intonations; love that celebrates deep lyrical and poetic feelings and appears as the mental basis of Ukrainian sensuality. The masterpiece is united by the spiritual light archetype (the rainbow) that manifests hope and joy.

Keywords: national archetypes; a master's biography; Viktor Telychko; symphony fantasy "Veselka"; Ukrainian culture; musical art.

Актуальність теми дослідження. Сучасні глобалізаційні процеси поставили перед людством ряд викликів: цифровізація, віртуалізація світу; нівелювання національної, етнічної самобутності; масштабна поляризація масової й елітарної творчості; розрив безперервності між минулим та майбутнім тощо. Означені проблеми не тільки ведуть до кризи гуманізму, але можуть спричинити екзистенційну катастрофу, стати загрозою існування homo sapiens. Серед шляхів гальмування антропологічних квестів дієві: універсалізація культури, студіювання, популяризація її особливостей, виявлення вічних тем, трансльованих у розмаїті етапи існування суспільства.

Одним із способів дослідження української ідентичності є осягнення домінуючих древніх образів, котрі формують колективне несвідоме народу, визначають ментальні риси, крізь віки доносять громадські цінності, ідеали, вірування, тим самим зберігають унікальний генетичний код нації. У різні часи вони своєрідно інтерпретуються, отримують художнє вираження через фольклор, шедеври провідних деміургів.

Майстер – унікальна постать, чия життєтворчість не тільки віддзеркалює індивідуальну бутійну стратегію, але й фіксує епохальні події, соціальні перепити, домінуючі концепти людства. Основа біографії метра – архетипи, що репрезентують приховані філософські сенси креативної спадщини, сприяють об'єктивному тлумаченню опусів.

Значущість колективного безсвідомого для розвитку культури, діяльності окремого маестро стимулювала науковців ґрунтовно студіювати означений феномен. Нині гуманітаристика представлена працями, які вивчаються його мистецькі прояви у: літературі (Н. Журмій, О. Смольницька, Т. Урись, О. Федько та ін.), хореографії (Л. Андрощук, В. Волчукова, Вейвей Лі, Д. Карпенко та ін.), музиці (А. Гладишко, М. Жишкович, І. Зінків, М. Северинова та ін.), кіно (І. Зубавіна, В. Квач, Л. Пономаренко, О. Сергеева та ін.), телевізійних шоу (О. Бублієнко) тощо; творчості вітчизняних

метрів (В. Кашаюк, Л. Козинко, С. Михида, Ю. Савенко та ін.). Архетипи розуміються виразниками української ідентичності (П. Берест, О. Гордійчук, О. Івашина, М. Міщенко, та ін.). Проте досі відсутні роботи, котрі б імплементували етнічні древні образи у біографії митця.

Мета дослідження – виявити національні архетипи, визначальні для життєтворчості креативної персони, висвітлити специфіку їх експлікації в симфонічній фантазії В. Теличка «Веселка».

Виклад основного матеріалу дослідження. Феномен архетипу сучасна гуманітаристика використовує, пояснюючи суспільні явища, процеси. Загальновживане тлумачення – прототип, сформований колективною свідомістю людства, служить базою створення різноманітних філософських вчень; всеосяжні константи homo sapiens. Проте багато науковців (С. Кримський, М. Міщенко, М. Северинова та ін.) відмічають: процес еволюції спричинив трансформацію архаїчних образів, перетворивши із універсальних концептів на національні категорії. Це наслідок безперервного процесу змістотворення, багатовікової передачі інформації через традиції.

Кожний етнічний культурі притаманні власні архетипи. Вони відображають ментальні риси, світоглядні домінанти, спосіб мислення, поведінку її представників; можуть проявлятися розмаїтими формами: міфологічних та релігійних сюжетах, обрядах, духовних ідеалах, моральних цінностях, креативних практиках тощо. Зазначені феномени не тільки зберігають зв'язок із давніми часами, повертають людство до автентичних витоків, але й постають індикатором сучасних соціальних потреб, проблем і суперечностей, містять емоційні ресурси, здатні вирішити актуальні антропологічні виклики.

Архетипи – базовий елемент української духовності. Їх дослідники (Л. Гудзієнко, Л. Дорошина, М. Міщенко та ін.) виділяють ряд базових понять: земля, дім (родина), Батьківщина, мати / батько, дитинство,

природа, свобода, храм, світло, час тощо. Ці міфологеми занурені до народної творчості, включають всеосяжні філософські коди, споріднені древнім образами, проте мають своєрідність, зумовлену географічними, історичними, ментальними чинниками.

Архаїчні образи визначають бутійний шлях особистості, встають внутрішнім стрижнем, об'єднуючим значущі ідеї, лейтмотиви життєтворчості. Через них майстер впливає на реципієнтів. Дослідження «Архетипи – змістотворчі складові біографії митця» [8] доводить: студійовані категорії – основа конструювання літопису метра, оскільки репрезентують екзистенційні сенси, визначають онтологію персони, пояснюють особливості соціальної поведінки, вибір художніх тем тощо. У літописі деміурга, аналізовані явища, представлені значною кількістю концептів: дім, шлях, мати / батько, вчитель, любов, герой, геній, мудрий старець, смерть та ін. Наданий перелік неповний, оскільки нова бутійна ситуація спонукає проявлення специфічного архаїчного образу. Таким чином обґрунтовано: персональна історія – оповідь з елементами колективного підсвідомого. Останній впливає на креативну стратегію суб'єкта.

Ще один важливий постулат, апробований низкою наших розвідок: художній твір – вагома складова хронік маестро, підсумок пережитих автором перепитів; мистецьке віддзеркалення соціокультурної, політичної, економічної ситуації, в яких перебував діяч. К. Юнг експлікував архетипи апіорними формами індивідуальної психіки, котрі виходять із безсвідомої сфери у свідому, отримують контури, стають образами. Літопис деміурга проявляє їх двома способами: вербальним наративом про буття індивідуума, або ж цивілізаційним артефактом (звуковим, текстовим, пластичним, живописним й т.д.). Найбільш продуктивний метод виявлення національних древніх образів – поєднання інтерпретації фактів приватного побутування із конкретною їх ілюстрацією в креативній царині.

Знаковим українським майстром кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття є В. Теличко. Його життєтворчість демонструє основні етапи розвитку закарпатського професійного музичного мистецтва, презентує ментальні засади нашої держави. Віктор Федорович володіє масштабним арсеналом композиторських технік, прийомів, проте все частіше надає перевагу неофольклоризму – напряду, котрий сприяє виявленню етнічного коріння, зв'язків із Батьківщиною, актуалізовує традиційні цінності в сучасній ситуації.

Основою фольклорної є архетипи – «концентрати» образної пам'яті, функціонуючі у колективній свідомості народу. Це своєрідний духовний генофонд, що містить значущу для конкретної групи людей древню, разом з тим, необхідну нині антропологічну вістку, здатну продукувати модерні сенси, художні форми. Кожного разу, коли деміург свідомо цитує народну пісню, він черпає історично усталену інформацію, надаючи їй особистісного, інноваційного тлумачення. Віками сформована семантика музичного матеріалу доповнюється суб'єктивним баченням.

Національні архетипи постають вектором, направляючим сприйняття змісту первинній матриці, одночасно «добудовують» бракуючі зв'язки між художніми образами й реальністю. Зазначимо, виявлення архаїчних образів у мистецьких зразках не може мати наукову однозначність, проте дозволяє віднайти імпульси, спроможні пояснити філософські значення.

Крайнім твором В. Теличка є симфонічна фантазія «Веселка», завершена на початку 2024 року. Назва відображає декілька смислових рівнів: прагнення до радісного (веселого), відкритого, щирого усвідомлення реальності; символізує метафоричну ланку між небом і землею, з'єднує божественний (вищий), тутешній світи; втілює українську міфологічну ідеологію; для християнства – знак звіту Бога та людини. У біографічному контексті програма шедевр характеризує онтологію автора: долучання добру, позитиву.

Форма твору, за словами композитора, – складна змішана. Ми виділяємо декілька структурних елементів: вступ, три частини. Кожний розділ представлений декількома темами, згуртованих спільною русинською (русини – самоназва українців Закарпаття) мелодичною природою. Така конструкція дозволяє вільно розвивати музичну думку, а ознаки репризності – фіксувати вагомні сенси, віддзеркалювати циклічність буття. Структура констатує функціонування древнього образу кола (через повторюваність тем).

Основа опусу – закарпатські народні співанки – фольклорні шедеври рідного для В. Теличка локусу. Вони позначають архетип малої Батьківщини, що червоною ниткою проходить крізь «Веселку». Для філософії маестро визначальні теми рідного краю (краси її природи, культури, людей й т.д.).

Всі цитати фантазії композитор запозичив із збірки «Народні пісні підкарпатських русинів», яку ще в 1944 році впорядкували Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський. Вказані діячі вважаються патріархами професійного музичного мистецтва регіону,

своєрідними наставниками майстрів області. Тому тут символічно проявився архетип вчителя, котрий у життєтворчості Віктора Федоровича має виняткове значення. Метр з пієтетом вшановує своїх викладачів, підтвердження – низка шедеврів присвячена їх пам'яті («Ремінісценції», «Прощання» та ін.).

Тональність опусу F dur. Західноєвропейська традиція інтерпретує її уособленням пасторальності, пантеїстичного світогляду. Архаїчний образ матері-землі – базовий для homo sapiens. Існування особистості тісно пов'язане із навколишнім середовищем, гостро це відчуває креативна персона. Деміурги проголошують природу місцем сили, від неї черпають натхнення, знаходять душевний спокій. Для В. Теличка краєвиди рідного краю – джерело творчої енергії, умиротворення, осередок відновлення внутрішньої гармонії.

Зачин «Веселки» зображає архетип народження – початок життя (людини, світу, ідеї тощо). Зазначений первісний образ став осередком формування міфології, релігійних сюжетів, філософських концепцій. На тлі прозорої фактури, остинатного звуку «до» тромбон виконує цитату народної пісні «Татуню, татуню» – традиційного бойківського трембітного сигналу «біди». Проте світле сприйняття буття Віктором Федоровичем, ідеалістичні дитячі спомины, знімають тривожність поспівки, надають їй чабансько-сопілкарські ознаки, малюють атмосферу ранкового награвання пастуха.

Апелюючи до біографічних чинників зазначимо: для композитора тато – доктор медичних наук, професор Федір Теличко – найрідніша людина. Він родом із простої селянської родини, добився успіху, професійного визнання виключно власною працею, володів моральними чеснотами, принциповістю, був відданий своїй справі, родині. Його постать – спонукає митця вдосконалюватися, добиватися означених цілей. У цивілізаційному контексті архетип батька маніфестує утвердження закону, впорядкування сімейного, суспільного життя. Поруч із ним постає й інший – матері, силуєт якої освічує онтологію метра.

Цитований зачином фольклорний фрагмент поєднує особистісні, загальнонаціональні риси. Тут дивним чином проявилися архаїчні образи дитинства, батька / матері, природи. Названі феномени складають ядро українського суспільства, утверджують кордоцентризм, символізують безпеку, спокій, любов, затишок.

Основний розділ «Веселки» характеризується темповим пошмавуванням, появою танцювальних ритмів, вони – тло

звучання пісні «Вийтеся віночки скорей». Весільний ритуал відсилає слухача до сакрального минулого, моделює бажане радісне майбутнє. Семантика означеного обряду метафорично зображує дійсність, переплітає природний ландшафт, етнічну своєрідність, родові ознаки, тип господарювання. Також тут проявлений архетип кохання – світлого, життєдайного, лірико-поетичного почуття.

У фантазії майстер свідомо відійшов від тексту фольклорного зразку, сфокусувавшись на мелодичній природі. Вербальний ряд існує автономно. Закладена древня суть народної пісні передається емоційно-образним чином.

Розвиток фантазії відкриває слухачу наступний розділ форми, означений цитатою співанки «Добре тому коса косить». Її інтонаційна база побудована на тонічному тризвуку, що дає відчуття стійкості, впевненості мужності. Мелодика символізує архетип героя – сильного чоловіка, котрий сповідує сімейні цінності, фізичну працю й т.д. Певною мірою це і є автопортрет самого В. Теличка. Хоча він людина інтелектуальної творчості, однак має священне відношення до свого роду, Батьківщини, культури й т.д. У професійному мистецтві Закарпаття Віктор Федорович – постать, яка вміє розв'язувати складні суспільні, духовні протиріччя.

Наступна тема опусу – «Динь, динь, білий динь». Вона не тільки зразок родинно-побутових пісень, але й емблема автентичної культури краю. Музична канва окрашена типовими для регіону синкопами, інтонаційними зворотами.

Другий розділ форми починається народною співанкою «За горами, за лісами». Композитор тлумачить її в лірико-поетичному ключі. Малюється силует української душі – щирої, емоційно відкритої, витонченої, наповненої світлом. Вказані ознаки ілюструють жіночність – узагальнений образ матері, дочки, сестри, дружини. Зазначені якості характеризують духовну красу, м'якість, ніжність, створюють відчуття внутрішнього спокою. Це квінтесенція різних архетипів – матері-природи, кохання.

Третя глава має риси репризності. Повертається дієвий початок, закарпатський колорит. Звучить матеріал, використаний у першій частині, але він піддався більшій авторській обробці. Також вплітаються музичні алюзії співанки «Тиха вода та й не на Бискиді», цитата пісні «А ми тоту комоничку сіяли». Фінал утверджує буянню життя, радість, позитивну бутійну філософію.

Імплементация архетипів у аналізованому художньому зразку довершується Віктором Теличком інтуїтивно. Проте, будучи майстром

з яскраво визначеною українською спрямованістю, він відновлює втрачені сучасною людиною взаємини із минулими поколіннями співвітчизників, апелюючи до вічних тем, транслуючи духовний досвід предків нинішньому поколінню реципієнтів. Беручи за основу автентичні фольклорні зразки, композитор відштовхується від народної першооснови, однак розвиваючи, надає їм суб'єктивного забарвлення. Таким чином відбувається органічний синтез особистісного й колективного безсвідомого, архаїчного й сучасного.

Наукова новизна. Вперше досягнуто домінуючі національні архетипи літопису маестро, розкрито їх прояв у мистецькому артефакті.

Висновки. Архетип – базова схема уявлень, знаків, символів, спільна для всього людства. Для української культури визначальні: дім, Батьківщина, мати / батько, земля, храм, світло й т.д. Більшість із них представлені в біографії провідних діячів.

Композиторська практика Віктора Теличка аналізовані феномени транслуює крізь фольклор, котрий є складовою його опусів. У симфонічній фантазії «Веселка» вони постають змістовим елементом, здатним репрезентувати вагому інформацію про ментальність українців, онтологічну стратегію автора. Панівні древні образи твору: Батьківщина – проявляється через зв'язок автора з рідною місциною, цитуванням закарпатських пісень; мати-земля – означає життя, мудрість, духовну силу, причетність рідній місцині; батько – уособлює затишок, спокій, емоційну опору; коло – знаменує вічність, відродження, прагнення самовдосконалюватись задля еволюції свого краю; вчитель – розкриває тему наставництва, апелюючи до креативної спадщини знакових майстрів області; герой – відображає боротьбу за вічні ідеали, притаманну В. Теличку; кохання – оспівує глибокі лірико-поетичні почуття, постає ментальною основою української чуттєвості. Об'єднує шедевр архетип духовного світла (веселка), він маніфестує надію, радість.

Представлена публікація відкриває перспективи подальшого вивчення архаїчних образів, їх національних варіантів, а також дозволяє об'єктивно інтерпретувати зазначені явища в опусах митців.

Література

1. Гладішко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_31-43.pdf (дата звернення: 02.07.2024).

2. Міщенко М.М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна: Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2014. № 1130. С. 51 – 54.

3. Северинова М.Ю. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. URL: file:///C:/Users/HP/Downloads/vdakkkm_2013_2_33.pdf (дата звернення: 05.07.2024).

4. Микуланинець Л.М. Мистецький твір як частина біографії майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. №2. С. 170 – 174.

5. Микуланинець Л.М. Творчий життєпис Віктора Теличка: наратив музичної культури Закарпаття кінця XX – XXI століть. *Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. №47. С. 61 – 66.

6. Теличко В. Ф. Симфонічна фантазія «Веселка». Ксерокопія рукопису. 50 с.

7. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролія, 2018. 608 с.

8. Mykulanynets, L. M. Archetypes as content-creating components of an artist's biography (2024). The functioning of culture and art during the war : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing. P. 131–143.

References

1. Ghladyshko A. (2017). An archetype in music culture as a discourse of contemporary Ukrainian music studies. Retrieved from https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_31-43.pdf [in Ukrainian].

2. Mishhenko M.M. (2014). Ukrainian national archetypes: from the collective unconscious mind to the conscious national identity (the relevance of the archetype analysis methodology). *Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina: Serija «Filosofija. Filosofsji perypetiji»*, 1130, 51 – 54 [in Ukrainian].

3. Severynova M.Ju. (2013). The meaning and role of archetypes in ethnonational culture. Retrieved from file:///C:/Users/HP/Downloads/vdakkkm_2013_2_33.pdf [in Ukrainian].

4. Mykulanynets L. (2022). The artwork as a part of the artist's biography. *Visnyk Nacionalnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv*, 2, 170 – 174 [in Ukrainian].

5. Mykulanynets, L. M. (2022). The artistic biography of Viktor Telychko: the narrative of Zakarpattia's music culture of the late XX – XXI centuries. *Visnyk KNUKiM. Serija: Mystectvoznavstvo*, 47, 61 – 66 [in Ukrainian].

6. Telychko, V.F. Symphony fantasy «Veselka». Photocopy of the manuscript. 50 p.

7. Jung K. (2018). Archetypes and the collective unconscious mind. Ljviv: Astroljacija [in Ukrainian].

8. Mykulanynets, L. M. Archetypes as content-creating components of an artist's biography (2024). The functioning of culture and art during the war : Scientific monograph. Riga : “Baltija Publishing”, 131–143 [in Latvian].

Стаття надійшла до редакції 10.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024

Цитування:

Терада Н. Репертуарна політика та діяльність національних театрів опери і балету в умовах військової агресії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 205–211.

Терада Нобухіро,
народний артист України,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0003-9941-7489>
tnabukhiro@nakkkim.edu.ua

Terada N. (2024). **Repertoire Policy and Activities of the National Opera and Ballet Theatres In the Conditions of Military Aggression**. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 205–211 [in Ukrainian].

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ТА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНИХ ТЕАТРІВ ОПЕРИ І БАЛЕТУ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ

Мета роботи – на основі аналізу діяльності національних театрів опери і балету України виявити зміни в репертуарній політиці цих закладів, що детерміновані впливом російської військової агресії та світоглядно-ціннісними трансформаціями, які формуються в українському суспільстві та спрямовані на захист культурної і національної ідентичності. **Методологія дослідження** ґрунтується на таких наукових методах, як аналітичний, порівняльний, мистецтвознавчий, що дозволило отримати обґрунтовані результати дослідження та сформулювати відповідні висновки. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні і систематизації діяльності національних театрів опери і балету (Київського, Львівського, Одеського) в умовах військової агресії та вивчення відповідних змін у репертуарній політиці, викликаних відмовою від репертуару, пов'язаного з російською культурою, натомість просування національними театрами опери і балету української культури та її цінностей серед міжнародної спільноти. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що в умовах воєнного стану мистецтво, і, зокрема, опера та балет, окрім того, що продовжують виконувати свої безпосередні мистецькі функції, стають виразниками і символами незламності й національної стійкості. Сучасні постановки та тему російсько-української війни, що відображають драматизм часу, дозволяють в художній формі передати складні емоції народу, його біль втрат та надію на перемогу. Окрім цього національні театри опери і балету набувають інших рис у своїй діяльності, трансформуються в культурні хаби, що займаються благодійністю, волонтерством, долучаючись до різних громадських ініціатив, особливо в середовищі зарубіжних колег і партнерів. Виступи оперних і балетних труп стають важливою складовою інформаційної та культурної боротьби проти російської агресії, демонструючи світові силу та велич української культури. Відмова від російського репертуару українськими театрами опери і балету під час війни є значущим і символічним кроком, обумовленим як культурними, так і політичними мотивами, що є частиною ширшого процесу деколонізації української культури й розриву з імперською спадщиною. Цей крок символізує прагнення до культурної незалежності, вираження національної ідентичності та відмову від будь-яких форм культурної залежності від країни-агресора. Таким чином, театри національної опери і балету в Україні, незважаючи на всі труднощі, продовжують свою діяльність, виконуючи не тільки культурну, але й соціальну та патріотичну місію в умовах війни.

Ключові слова: національні театри опери і балету, військова агресія, репертуар, національна ідентичність, цінності, культурна спадщина.

Terada Nobuhiro, People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management

Repertoire Policy and Activities of the National Opera and Ballet Theatres In the Conditions of Military Aggression

The purpose of the work is to identify changes in the repertoire policy of these institutions based on the analysis of the activities of the national opera and ballet theatres of Ukraine, which are determined by the influence of Russian military aggression and worldview and value transformations that are being formed in Ukrainian society and are aimed at protecting cultural and national identity. **The research methodology** is based on such scientific methods as analytical, comparative, and art studies, which made it possible to obtain reasonable research results and formulate appropriate conclusions. **The scientific novelty** of the work consists in the generalisation and systematisation of the activities of the national opera and ballet theatres (Kyiv, Lviv, Odesa) in the conditions of military aggression and the study of the corresponding changes in the repertoire policy, caused by the rejection of the repertoire related to Russian culture, instead of the promotion by the national opera theatres and ballet of Ukrainian culture and its values among the

international community. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that in the conditions of martial law, art, and in particular opera and ballet, in addition to continuing to perform their immediate functions, become expressions and symbols of indomitability and national stability. Modern productions, reflecting the drama of the time, make it possible to convey the complex emotions of the people, their pain of loss and hope for the victory in an artistic form. In addition, national opera and ballet theatres acquire other features in their activities, transform into cultural hubs engaged in charity, volunteering, joining various public initiatives, especially among foreign colleagues and partners. Performances of opera and ballet troupes become an important component of the informational and cultural struggle against aggression, demonstrating the strength and beauty of Ukrainian culture to the world. The abandonment of the Russian repertoire by Ukrainian opera and ballet theatres during the war is a significant and symbolic step, driven by both cultural and political motives, which is part of a wider process of decolonisation of Ukrainian culture and a break with the imperial heritage. This step symbolises the desire for cultural independence, support of national identity and rejection of any form of cultural dependence on the aggressor country. Thus, the national opera and ballet theatres in Ukraine, despite all the difficulties, continue their activities, fulfilling not only a cultural, but also a social and patriotic mission in the conditions of war.

Keywords: national opera and ballet theatres, military aggression, repertoire, national identity, values, cultural heritage.

Актуальність теми дослідження. В сучасних умовах національні театри опери і балету, зокрема Київська опера (Національний академічний театр опери та балету імені Т.Г.Шевченка), Львівська опера (Національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, театр опери і балету), Одеська опера (Одеський національний академічний театр опери та балету), пропагуючи високе мистецтво, відіграють важливу роль у репрезентації і зміцненні національної ідентичності. Національні театри опери і балету, як й інші заклади культури, зазнали певних змін і трансформацій у своїй діяльності та репрезентації головних цінностей української культури у зв'язку з російським повномасштабним вторгненням. Зрозуміло, що війна позначилася негативно на всіх сферах життєдіяльності країни і культура не стала винятком. Як слушно відзначають В.Волчукова та В.Баранник, «балетне мистецтво сучасної України відображає політичну ситуацію, яка відбувається на українських землях і є індикатором історичних подій. В балетному жанрі реалізовані сценічні рефлексії військових подій в Україні та показано долі українського народу» [2, 207-208].

У часи війни для театрів особливо важливо ставити вистави, що підкреслюють культурні традиції України, патріотичні теми та символи єдності народу. Репертуарна політика та діяльність національних театрів опери і балету під час військової агресії поступово адаптувалися до нових умов, зберігаючи культурне надбання, підтримуючи національний дух і відповідаючи на виклики сучасності. Театри опери і балету відіграють важливу роль у підтримці морального стану суспільства, його війська. Спеціальні вистави для військовослужбовців, благодійні концерти, а також участь у різних ініціативах для збору

коштів на підтримку армії є ефективними інструментами для піднесення бойового духу. Важливою складовою діяльності національних театрів опери і балету під час війни є встановлення та зміцнення міжнародних контактів. Виступи на світових сценах, участь у міжнародних проєктах дозволяють не лише залучити фінансову підтримку, але й розповісти світові про ситуацію в Україні, популяризувати українське мистецтво.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематиці історії та розвитку театрів опери і балету присвятили свої ґрунтовні праці такі дослідники, як В.Зінченко [5], Є.Коваленко [6], О.Петрик [9], Ю.Станішевський [14; 15], П.Чуприна [17], Ю.Щукіна [20]. Питання вивчення балетних постановок, театральної режисури досліджувалися в працях О.Лані [8], С.Садовенко [13]; на сучасному етапі тема діяльності театрів опери і балету стає привабливою для молодих дослідників, це, зокрема О.Білан [1], О.Воротнюк [3], Ю.Дерев'янка [4], Б.Ковнір [7]. Проблематика впливу війни та воєнного стану на функціонування українських національних театрів опери і балету знайшла відображення у роботах В.Баранник [2], В.Волчукової [2], Т.Реви [10-12], Ю.Чуприни [18], А. Шорохова [19].

Мета роботи – на основі аналізу діяльності національних театрів опери і балету України виявити зміни в репертуарній політиці цих закладів, що детерміновані впливом російської військової агресії та світоглядно-ціннісними трансформаціями, що формуються в українському суспільстві та спрямовані на захист культурної і національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Українські театри опери і балету продовжують бути важливими центрами культурного життя, навіть у складних умовах триваючої війни та режиму воєнного стану країни. На сьогодні їхні репертуари часто підкреслюють

національну тематику задля сприяння збереженню української культури й ідентичності. Зокрема, особлива увага приділяється постановкам класичних українських опер, як-от «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, або сучасним творам, які відображають дух опору та боротьби за незалежність. Інтерпретації світової класики через призму сучасних подій також дозволяє розкрити нові аспекти традиційних сюжетів у контексті війни.

Одним із ключових чинників зміни репертуару театрів є прагнення підкреслити патріотичні настрої, маніфестуючи національну ідентичність та культуру в умовах російської агресії. Це проявляється у включенні до репертуару театрів опери і балетів постановок на основі українських класичних творів (наприклад, «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка). Театри активно включають до своїх програм опери і балети українських композиторів, як історичних (Лисенко, Барвінський), так і сучасних авторів, що підтримує національне мистецтво, так і нових сучасних постановок на основі історичних подій, зокрема про героїзм українських захисників, та опір народу російській агресії.

Протягом багатьох років українські театри, як і інші культурні інституції, мали у своєму репертуарі значну кількість російських класичних творів (опери та балети Петра Чайковського, Модеста Мусоргського, Михайла Глінки тощо). Багато російських творів були популяризовані як частина імперського культурного канону, що прославляв російську імперію або радянський союз. У сучасному контексті їхня присутність на сценах українських театрів стала символічно неприйнятною. Це проявляється у таких діях, як відмова від цих творів, що стало частиною ширшого процесу деколонізації культури, тобто очищення українського культурного простору від домінування російських наративів, що впроваджувались під час тривалого перебування України під впливом російської імперії та радянського союзу. Заміна російських постановок українськими та західними класичними творами (як-от, на місце балетів Чайковського «Лебедине озеро», «Лускунчик» можуть приходити твори західної або української класики), дозволяє зберегти високий художній рівень і задовольнити культурні запити аудиторії. Натомість виключення російських творів із репертуару та припинення показів балетів і опер, пов'язаних з російською культурою, є своєрідним культурним

дистанціюванням від російського культурного впливу.

Через вилучення з репертуару творів російської класики, зокрема, традиційних для новорічних святкувань «Лускунчиків», репертуар Львівської опери не зазнав значних втрат. Адже з входженням у новорічно-різдвяний цикл в театрі давали оперету «Летюча миша» Штрауса та концерт «Гала Штраус», які збирали повні зали. Розвиток культури допомагає протистояти ворогу і максимально відокремлюватись від нього, адже російська культура століттями була вагомим інструментом імперіалізму. Львівська опера як ніяка інша затверджує українськість, самовідчуття і самоусвідомлення людей [19, 67].

Як показує практика, культура завжди реагує на критичні загострення в суспільстві, як-от війна, і, відповідно, відбувається переосмислення таких ситуацій засобами мистецтва і донесення всіх трагедій і жахів війни до світу та інших суспільства в межах художньої образності має своє власне сенсовизначення. Як відзначають дослідники, у балетному жанрі відбувається адаптація нових технологій, філософських рефлексій на тему долі людини. В ньому відображені різноманітні тенденції розвитку сучасного мистецтва, соціокультурні процеси, політичні події на Україні, а саме російсько-українська війна. Відбувається трансформація балетних жанрів, прогресивна робота українських балетмейстерів із модерною хореографічною лексикою, осмислення балетів українських митців крізь призму соціокультурних тенденцій та політичних подій. Військові події в сучасній Україні репрезентовані сучасними балетмейстерами С. Коном в балеті «Долі» та в балеті «Мій дім на двох ногах» українських балетмейстерів І. Мірошниченко, К. Кузнецової. В балеті на військову тематику «Долі» показано долі українського народу які вимушені бути у вигнанні, через російсько-українську війну. У балеті «Мій дім на двох ногах» відтворено зіставлення мирного життя, щасливої долі українців та період воєнного стану України під час російської агресії, жаху війни, ненависті, люті ворога [2, 209-210].

Відмова від російського репертуару була загалом підтримана українською аудиторією. Для багатьох українців, особливо під час війни, споживання російського культурного продукту стало морально неприйнятним. Хоча відмова від російських творів є важливим символічним кроком, це також створювало певні виклики для виконавців, які роками працювали з російським репертуаром і ставили такі вистави як частину своєї творчої

програми. Перехід на нові постановки вимагає часу для підготовки, освоєння нових партій і сценічних рішень. Проте більшість виконавців і театральних колективів розуміють важливість цього процесу і активно підтримали відмову від російського культурного впливу.

Аудиторія глядачів також підтримує рішення театрів пропонувати альтернативи російським творам і фокусуватися на українському та світовому репертуарі. Такі процеси були обумовлені патріотичними настроями суспільства та тим, що глядачі вбачають у цьому важливий крок до збереження і розвитку національної культури. Відмова від російських творів допомагає українцям переосмислити свою роль у світовій культурі, позбавляючись старих імперських стереотипів.

Для Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка однією зі знакових подій початку 2022 р. стало відновлення балету «Вечори на хуторі біля Диканьки» Є. Станковича за мотивами однойменної повісті М. Гоголя у постановці В. Литвинова, який вперше з'явився на сцені театру майже тридцять років тому, в 1993 і спочатку йшла під назвою «Ніч перед Різдвом» [7, 61]. Так само за перший період після відновлення роботи за участю артистів балету театру було репрезентовано низку концертних програм, які складалися з фрагментів балетів діючого репертуару, класичних і сучасних хореографічних мініатюр. Окрасою концертного репертуару стала прем'єра балет-концерту «Танцюємо Штрауса» у постановці Віктора Литвинова [7, 64-65].

У перші місяці після відновлення роботи і поступового відновлення чисельності виконавського складу Національна опера України показала низку популярних вистав діючого репертуару: опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Ріголетто» Дж. Верді, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі, «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччіні, «Травіата» Дж. Верді, «Норма» В. Белліні, одноактні балети «Шопеніана», «Широко заплучені очі» [7, 65-66].

Балет М. Теодоракіса «Грек Зорба» був присвячений пам'яті рядового добровольця ЗСУ, гранатометника, заслуженого артиста України Олександра Шаповала, який загинув на полі бою 12 вересня 2022 року. У день його народження театр показав виставу, в якій він до повномасштабної агресії проти України блискуче виконував одну з головних партій. Однією з найрезонансніших подій сезону стала прем'єра поновлення постановки опери

українського радянського композитора Г. Майбороди «Ярослав Мудрий», присвяченої 85-річчю від дня народження видатного українського диригента, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка Стефана Турчака, який здійснив першопрочитання опери «Ярослав Мудрий» 1975 року [7, 69-70].

Впродовж двох літніх місяців 2022 р. Національна опера України показала низку популярних вистав діючого репертуару, поступово відновлюючи усе більш масштабні постановки: опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ріголетто» Дж. Верді, «Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі, «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччіні, «Травіата» Дж. Верді, «Норма» В. Белліні, одноактні балети «Шопеніана», «Широко заплучені очі» [19, 91-92].

У непростих умовах воєнного стану Львівська опера продовжила втілювати власні амбітні проекти магістрального «Українського прориву»: це світова прем'єра опери Євгена Станковича «Страшна помста», ювілей Соломії Крушельницької, відзначення трьохсотріччя національного генія – Григорія Сковороди. Проекти було втілено восени та взимку 2022 р. [19, 65-66].

Напередодні першої річниці російського повномасштабного вторгнення Львівська національна опера концертом-реквіємом «Пам'яті нескорених» (22 лютого 2023) вшанував пам'ять полеглих воїнів ЗСУ та невинно убитих у цинічній російсько-українській війні. У виконанні солістів, хору та оркестру Львівської національної опери прозвучав «Реквієм» Дж. Верді. Також у програмі – твір української композиторки Вікторії Польової «Буча. Lacrimosa», написаний у пам'ять безневинним жертвам, що трагічно загинули від рук російських окупантів у Бучі. Вперше у Львові за диригентський пульт стала всесвітньо відома диригентка Кері-Лінн Вілсон – канадійка українського походження, диригентка нью-йоркської Метрополітен-опера. Саме під її орудою влітку 2022-го відбувся світовий тур «Ukrainian Freedom Orchestra» / «Українського оркестру свободи», під час якого українські музиканти виступили у найбільших містах Європи та Америки [19, 68].

Балетний репертуар Одеської національної опери включає 12 вистав, які за своїми жанрами охоплюють класичні постановки та концертне виконання. Серед них лише один спектакль на музику української композиторки Юлії Гомельської

«Долі», про який ми вже згадували. Автором хореографічної частини та лібрето виступив лауреат різноманітних міжнародних конкурсів та премій Сергій Кон. Вистава має оригінальну структуру у формі восьми замальовок інтродакції та прологу. До Дня Конституції (2022 р.) Україна Одеська національна опера підтримала флешмоб в підтримку захисників України «Ой у лузі червона калина». Хоровий колектив опери виконав цю композицію у різних локаціях театру підкреслюючи ідею єдиного культурного фронту у боротьбі проти агресора [10, 31].

Таким чином, репертуарна політика театрів опери і балету в умовах війни суттєво змінилася під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх чинників. Війна стимулює театри до гнучкості, креативності та відповідальності перед своїми глядачами та суспільством.

В умовах війни важливою частиною діяльності національних театрів є налагодження та розширення міжнародної співпраці. Багато колективів гастролують за кордоном, беруть участь у міжнародних фестивалях, таким чином привертаючи увагу до українського питання на міжнародній сцені. Це допомагає не тільки зберегти творчий потенціал, але й популяризувати українське мистецтво за межами країни. Українські театри опери і балету під час війни активніше шукають міжнародну підтримку, організовуючи гастролі, благодійні концерти та співпрацюючи з театрами інших країн.

Знаковою подією стануть перші гастролі балету Національної опери України у рамках гастрольного турне Східним узбережжям США. Загалом тур охопить 16 міст, серед яких Нью-Йорк, Бостон, Філадельфія, Атланта, Майямі, Орландо та інші. Програма концертів складатиметься з перлин світової балетної класики (фрагменти з вистав «Жізель» А. Адана, «Баядерка» і «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Арлекінада» і «Талісман» Р. Дріго) та включає кращі зразки класичної і сучасної вітчизняної хореографії (адажіо з балету «Лісова пісня» М. Скорульського, парафраз на музику «Мелодії» М. Скорика, фрагмент з балету «За двома зайцями» на музику Ю. Шевченка). Гастрольне турне балету Національної опери України Східним узбережжям США є фактичним продовженням започаткованої ще у серпні 2022 року культурно-мистецької благодійної акції «NADIYA UKRAINE», в рамках якої також відбулись гастролі балету містами Канади у лютому цього року [16].

Спільні постановки з іноземними театрами, фестивалі, турне допомагають популяризувати українське мистецтво за

межами країни і залучати кошти на підтримку культурних ініціатив. У багатьох країнах, особливо після початку повномасштабної агресії Росії проти України, зменшується інтерес до російської культури на тлі її використання як інструменту «м'якої сили» для просування російських пропагандистських наративів.

Мистецтво в умовах війни набуває символічного значення. Театральні постановки можуть стати символом незламності нації, її прагнення до свободи та незалежності. Таким чином, національні театри опери і балету продовжують діяти не лише як центри культури, а й як важливі інституції, що підтримують мораль, культурну пам'ять та інтелектуальну єдність у часи війни.

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні і систематизації діяльності національних театрів опери і балету (Київського, Львівського, Одеського) в умовах військової агресії та вивчення відповідних змін у репертуарній політиці, викликаних відмовою від репертуару, пов'язаного з російською культурою, натомість просування національними театрами опери і балету української культури та її цінностей серед міжнародної спільноти.

Висновки. В умовах воєнного стану мистецтво, і, зокрема, опера та балет, окрім того, що продовжують виконувати свої безпосередні мистецькі функції, стають виразниками і символами незламності й національної стійкості. Сучасні постановки та тему російсько-української війни, що відображають драматизм часу, дозволяють в художній формі передати складні емоції народу, його біль втрат та надію на перемогу. Окрім цього національні театри опери і балету набувають інших рис у своїй діяльності, трансформуються в культурні хаби, що займаються благодійністю, волонтерством, долучаючись до різних громадських ініціатив, особливо в середовищі зарубіжних колег і партнерів. Виступи оперних і балетних труп стають важливою складовою інформаційної та культурної боротьби проти російської агресії, демонструючи світові силу та велич української культури. Відмова від російського репертуару українськими театрами опери і балету під час війни є значущим і символічним кроком, обумовленим як культурними, так і політичними мотивами, що є частиною ширшого процесу деколонізації української культури й розриву з імперською спадщиною. Цей крок символізує прагнення до культурної незалежності, вираження національної ідентичності та відмову від будь-яких форм культурної залежності від країни-агресора.

Таким чином, театри національної опери і балету в Україні, незважаючи на всі труднощі, продовжують свою діяльність, виконуючи не тільки культурну, але й соціальну та патріотичну місію в умовах війни.

Література

1. Білан О.В. Культурно-історичні трансформації українського балетного театру: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2019. 92с.
2. Волчукова В.М., Баранник В.М. Особливості відображення теми «долі українського народу» в балетах «Долі» С. Кона ТА «Мій дім на двох ногах» І. Мірошніченко, К. Кузнецової. The 9th International scientific and practical conference "Science and society: modern trends in a changing world" (August 5-7, 2024) MDPC Publishing, Vienna, Austria. 2024. С. 206-210
3. Воротнюк О.С. Міжкультурне співробітництво у сучасному виконавському мистецтві (на прикладі Національного академічного театру опери і балету України ім. Т. Г. Шевченка) : Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр / НАКККіМ. Київ, 2021. 138 с.
4. Деревянко Ю.В. Фестивальні практики в соціокультурному просторі України: стан та перспективи: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня бакалавр / НАКККіМ. Київ, 2024. 79 с.
5. Зінченко В. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Випуск 28. С. 201–206.
6. Коваленко Є. Балетне мистецтво Національної опери України 1991– 2015 років: виконавські традиції, творчі постаті, вистави : дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2017. 221 с.
7. Ковнір Б.С. Аналіз репертуарної політики Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка: кваліфікаційна робота на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти/ НАКККіМ. Київ, 2024. 80 с.
8. Лань О. Б. Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект: дис. ... д-ра філософії: 024 – Хореографія / Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2024. 260 с.
9. Петрик О. О. Балетна трупa Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть: художньо-творчий аспект: дис. ... канд. мист. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Львівський національний університет імені Івана Франка та Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2020. 227 с.
10. Рева Т.С. Мистецькі практики оперних театрів України в умовах правового режиму воєнного стану (на прикладі Національної опери України, Одеської національної опери та Львівської національної опери): кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр / НАКККіМ. Київ, 2022. 105 с.
11. Рева Т. С. Основні форми благодійної діяльності оперних театрів України в умовах воєнного стану (на прикладі національних опер Києва, Одеси та Львова). У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 2–3 лютого 2023 р.) / упоряд. В. П. Дячук. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 206-207.
12. Рева Т. С. Основні форми репрезентації балетних постановок у віртуальному середовищі (на прикладі національних опер Києва та Львова). Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матер. ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 06–07 червня 2024 р.). Київ : НАКККіМ, 2024. С. 13-15
13. Садовенко С. М. Жанр комедійного балету в музиці Юрія Шевченка як дієвий інструмент подолання соціально-психологічних травм війни: на прикладі балету «Пригоди Піноккіо». *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 82–89.
14. Станішевський Ю. Національна опера України (Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка). К. 2002. 736 с.
15. Станішевський Ю. Національна опера України. 2001-2011. /авт.- упор. Т. Швачко. К. 2012. 304 с.
16. У Вашингтоні відбудеться перший виступ балету Нацопери України у рамках гастрольного турне в США. URL: https://mesc.gov.ua/events/u-vashyngtoni-vidbudetsya-pershij-vystup-baletu-naczopery-ukrayiny-u-ramkah-gastrolnogo-turne-v-ssha/?fbclid=IwY2xjawFrvSdleHRuA2F1bQlXMAABHUFsK0GlmQpBtmAimyfkf_z5pOFYYesJbi5PLiegYv8gfei5eOxJBwo5vHw_aem_N9sj5T6txwX7dlpxpfw9Ew (дата звернення: 01.10.2024)
17. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського. Київ, 2005. 217 с.
18. Чуприна Ю.Ю. Діяльність національного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка в сучасній Україні: стан та перспективи: на здобуття освітнього ступеня магістр / НАКККіМ. Київ, 2022. 108 с.
19. Шорохов А.Ю. Театри опери та балету України під час російської військової агресії : кваліфікаційна робота на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. 115 с.
20. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект :

монографія / Харків. національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2021. 444 с.

References

1. Bilan O.V. (2019). Cultural and historical transformations of the Ukrainian ballet theater: qualifying work for obtaining a master's degree / Mykola Gogol Nizhyn State University. Nizhyn [in Ukrainian].
2. Volchukova V.M., Barannyk V.M. (2024). Peculiarities of the theme of the "fate of the Ukrainian people" in the ballets "Fate" by S. Kon AND "My house on two legs" by I. Miroschnichenko, K. Kuznetsova. The 9th International scientific and practical conference "Science and society: modern trends in a changing world" (August 5-7, 2024) MDPC Publishing, Vienna, Austria. P. 206-210[in Ukrainian].
3. Vorotniuk O.S. (2021). Intercultural cooperation in modern performing arts (on the example of the National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after T. G. Shevchenko): Qualification work for obtaining a master's degree / NAKKKiM. Kyiv[in Ukrainian].
4. Derevyanko Yu.V. (2024). Festival practices in the socio-cultural space of Ukraine: state and prospects: qualifying work for obtaining a bachelor's degree / NAKKKiM. Kyiv[in Ukrainian].
5. Zinchenko V. (2018). Modern Ukrainian ballet: sociocultural and artistic components. Ukrainian culture: past, present, ways of development.. Issue 28. P. 201–206 [in Ukrainian].
6. Kovalenko E. (2017). Ballet art of the National Opera of Ukraine 1991–2015: performance traditions, creative figures, performances: thesis. ... candidate art history: special. 17.00.02 "Theatrical Art". Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rytsky National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv[in Ukrainian].
7. Kovnir B.S. (2024). Analysis of the repertory policy of the National Academic Theater of Opera and Ballet named after T. G. Shevchenko: qualifying work for obtaining the second (master's) level of higher education/ NAKKKiM. Kyiv[in Ukrainian].
8. Lan O. B. (2024). Directing a one-act choreographic performance: theoretical and practical aspect: thesis. ... Doctor of Philosophy: 024 – Choreography / Lviv Ivan Franko National University, Lviv[in Ukrainian].
9. Petryk O. O. (2020). Ballet troupe of the Lviv Opera and Ballet Theater of the second half of the 20th - beginning of the 21st centuries: artistic and creative aspect: diss. ... candidate myst. : 26.00.01 "Theory and History of Culture" / Ivan Franko Lviv National University and Vasyl Stefanyk State Higher Education Institution. Ivano-Frankivsk[in Ukrainian].
10. Reva T.S. (2022). Artistic practices of opera theaters of Ukraine in the conditions of the legal regime of martial law (on the example of the National Opera of Ukraine, Odessa National Opera and Lviv National Opera): qualifying work for obtaining a master's degree / NAKKKiM. Kyiv[in Ukrainian].
11. Reva T. S. (2023). The main forms of charitable activity of opera houses of Ukraine in the conditions of martial law (on the example of the national operas of Kyiv, Odesa and Lviv). In search of new meanings of the multicultural world. Post-war dialogue of cultures: materials of the International Science and Practice. conf. (Kyiv, February 2–3, 2023) / edited by V. P. Dyachuk. Kyiv: NAKKKiM., P. 206–207 [in Ukrainian].
12. Reva T. S. (2024). Basic forms of representation of ballet productions in a virtual environment (on the example of national operas of Kyiv and Lviv). Peculiarities of the choreographer's work in the modern socio-cultural space: Mater. IX International science and practice conf. (Kyiv, June 6–7, 2024). Kyiv: NAKKKiM., P. 13-15[in Ukrainian].
13. Sadovenko S. M. (2023). The genre of comedy ballet in the music of Yuri Shevchenko as an effective tool for overcoming the social and psychological traumas of the war: on the example of the ballet "The Adventures of Pinocchio". Art history notes: coll. of science Ave.. Issue 43. P. 82–89 [in Ukrainian].
14. Stanishevsky Yu. (2002). National Opera of Ukraine (T.G. Shevchenko National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine). K[in Ukrainian].
15. Stanishevsky Yu. (2012). National Opera of Ukraine. 2001-2011. /auth.- emphasis T. Shvachko. K[in Ukrainian].
16. The first performance of the ballet of the National Opera of Ukraine as part of the US tour will take place in Washington. URL: https://mcsc.gov.ua/events/u-vashyngtoni-vidbudetsya-pershij-vystup-baletu-naczopery-ukrayiny-u-ramkah-gastrolnogo-turne-v-ssha/?fbclid=IwY2xjawFrVsdleHRuA2FlbQIxmAAABHUFsK0GlmQpBtmAimyfkf_z5pOFYesJbi5PLiegYv8gfei5eOxJBwo5vHw_aem_N9sj5T6txwX7dlpxpfw9Ew [in Ukrainian].
17. Chuprina P.Ya. (2005). Creative activity of the National Academic Theater of Opera and Ballet named after T.G. Shevchenko in the context of the development of Ukrainian artistic culture (1991-2001): diss. Ph.D. art studies: 17.00.01 / M.T. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of Rila Kyiv[in Ukrainian].
18. Chuprina Yu.Yu. (2022). Activities of the National Academic Theater of Opera and Ballet named after T. G. Shevchenko in modern Ukraine: state and prospects: for obtaining a master's degree / NAKKKiM. Kyiv[in Ukrainian].
19. Shorokhov A.Yu. (2024). Opera and ballet theaters of Ukraine during the Russian military aggression: qualifying work for obtaining the second (master's) level of higher education. Kyiv[in Ukrainian].
20. Shchukina Yu. (2021). Creative activity of operetta and musical comedy theaters of Ukraine of the second half of the 20th - beginning of the 21st century: genre aspect: monograph. Kharkiv: Collegium[in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 05.08.2024
Прийнято до друку 12.08.2024*

УДК 783.27:78.087.68(477)"19/20"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313319

Цитування:

Гасанов Р. Г. Псалом №8 в українській хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 212–217.

Гасанов Рафаїл Гамзага огли,
аспірант Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-9380-9129>
liafarvonasah@gmail.com

Hasanov R. (2024). Psalm No.8 in Ukrainian Choral Music of the Late 20th – Early 21st Centuries: Analysis of Composer Interpretations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 212–217 [in Ukrainian].

**ПСАЛОМ №8 В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ
КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:
АНАЛІЗ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ
(на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука)**

Мета статті – виявити особливості втілення духовного змісту Псалма №8 у хорових творах «Господи, Владико наш» Євгена Станковича та «Псалом №8» Олександра Яковчука. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід, який включає історико-культурологічний, релігійно-філософський, текстологічний та музикознавчий аспекти. Залучено такі методи: історичний, соціокультурний, текстологічний, музикознавчий, інтерпретаційний, порівняльний. **Наукова новизна.** Уперше розглянуто різні версії втілення духовного змісту Псалма №8 в українській сучасній хоровій музиці. На підставі порівняльного аналізу хорового концерту Є. Станковича «Господи, Владико наш» для мішаного хору *a capella* та хорової мініатюри О. Яковчука «Псалом №8» для соло тенора та чоловічого хору *a capella* виявлено відмінні та спільні риси в образно-емоційній, драматургічній та стилістичній сферах цих творів. **Висновки.** З'ясовано, що композитори по-різному розкрили образно-емоційний, змістовий та семантичний потенціал тексту псалма. Відмінності інтерпретацій стосуються вибору жанру, виконавського складу, відбору тексту, втілення образного змісту, емоційного наповнення, фактурних прийомів. Спільні риси обох творів виявляються у використанні хору *a capella*, тяжінні до гармонічної барвистості, органічному поєднанні акордового складу, прийомів імітаційної поліфонії та народного багатоголосся. Доведено, що задум хорового концерту передбачав піднесене урочисте звучання, а хорової мініатюри – глибоке медитативне зосередження у молитві.

Ключові слова: псалом, духовна музика, хорова творчість, українські композитори, інтерпретація.

Hasanov Rafail, Postgraduate Student, Department of Musicology and Musical Education, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Psalm No.8 in Ukrainian Choral Music of the Late 20th – Early 21st Centuries: Analysis of Composer Interpretations

The purpose of the article is to identify the distinctive features of the embodiment of the spiritual content of Psalm No. 8 in the choral works “Lord, Our Master” by Yevhen Stankovych and “Psalm No. 8” by Oleksandr Yakovchuk. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that includes historical-cultural, religious-philosophical, textual, and musicological aspects. The methods employed include historical, sociocultural, textual, musicological, interpretative, and comparative approaches. **Scientific novelty.** For the first time, different interpretations of the spiritual content of Psalm No. 8 in contemporary Ukrainian choral music are considered. Based on a comparative analysis of Y. Stankovych’s choral concert “Lord, Our Master” for mixed a cappella choir and O. Yakovchuk’s choral miniature “Psalm No. 8” for solo tenor and male a cappella choir, distinct and common features in the figurative-emotional, dramaturgical, and stylistic aspects of these works are revealed. **Conclusions.** It was found that the composers revealed the figurative-emotional, substantive, and semantic potential of the psalm text in different ways. The differences in interpretation concern the choice of genre, performance ensemble, text selection, embodiment of figurative content, emotional filling, and textural techniques. The common features of both works are manifested in the use of a cappella choir, a tendency towards harmonic colourfulness, the organic combination of chordal structure,

imitative polyphony techniques, and folk polyphony. It is proven that the concept of the choral concert implied an elevated, solemn sound, while the choral miniature aimed for deep meditative concentration in prayer.

Keywords: psalm, spiritual music, choral work, Ukrainian composers, interpretation.

Актуальність теми дослідження. Українське музикознавство надає особливого значення осмисленню сучасних тенденцій композиторської творчості, в якій з кінця ХХ століття дедалі зростає зацікавлення духовно-релігійною тематикою. Цей інтерес пов'язаний, передусім, із відродженням національно-духовних цінностей в суспільстві незалежної України. Як слушно зауважила А. Терещенко, «укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв'язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб'єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу» [12, 455].

Багатство сакральних тем та образів композитори найприродніше втілюють у хоровій музиці – питомо національній жанровій сфері. При цьому особливу увагу митці приділяють текстам Псалтиря – благодатного джерела натхнення для музичного втілення релігійно-філософських роздумів та емоцій віруючої людини: молитовних, благальних, покаянних, урочисто-піднесених. Серед значної кількості хорових інтерпретацій псалмових віршів рельєфно виокремлюються два твори на основі Псалма №8: хоровий концерт Євгена Станковича «Господи, Владико наш» для мішаного хору *a capella* (1998) та хорова мініатюра Олександра Яковчука «Псалом №8» для тенору і чоловічого хору *a capella* (2006). Розгляд цих композицій як оригінальних високохудожніх артефактів українського мистецтва сучасності відповідає актуальним проблемам науки.

Аналіз останніх досліджень. Твори сучасних українських композиторів на тексти Псалтиря неодноразово привертала увагу дослідників. Я. Бардашевська вивчала аспекти формотворення та стилістики псалмової творчості Віктора Степура [1], О. Полетаєва і М. Варакута – Ганни Гаврилець [8; 14], І. Гарькава та О. Зосім – Юрія Іщенка [4], О. Торба й І. П'ятницька-Позднякова – Вікторії Польової [9; 11], А. Волошенко – Ірини Алексійчук [3]. Особливості музичної мови хорового концерту Є. Станковича «Господи, Владико наш» аналізувала А. Волотка [2]. Проте, специфіка музичного втілення тексту певного псалма у творчості різних композиторів ще не досліджувалася.

Мета статті – виявити особливості втілення духовного змісту Псалма №8 у хорових творах «Господи, Владико наш» Є. Станковича та «Псалом №8» О. Яковчука.

Виклад основного матеріалу. Псалом №8 належить до категорії пісень урочистостей. Цей хвалебний поетичний гімн¹, що оспівує велич Бога, який створив Світ і Людину, наділивши її життєвою енергією, здавна привертав увагу видатних композиторів різних епох та національних культур: Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Р. Вільямса, Б. Бріттена та ін. Хорові твори українців Є. Станковича (концерт «Господи, Владико наш») та О. Яковчука («Псалом №8»), написані на межі ХХ – ХХІ століть, органічно продовжують світову традицію музичних утілень цього тексту.

Назва концерту Є. Станковича «Господи, Владико наш» – початковий рядок Псалма №8 (у перекладі І. Огієнка). Покладений на музику, він набуває особливого, лейтмотивного, значення у драматургії твору. Це – єдина у концерті текстова цитата із Псалма №8, поряд з якою Є. Станкович використовує інші вірші Псалтиря. Відбір поетичних текстів, на думку митця, – «дуже особиста, інтимна справа. Для концерту можна зі Святого Письма підібрати ті тексти, які тебе цікавлять, які тобі близькі за настроєм» [10, 7–8]. Ці міркування вичерпно пояснюють вільний підхід композитора до роботи з текстом.

Звернення Є. Станковича до жанру хорового концерту вказує як на його шанобливе ставлення до національної традиції ХVІІІ століття (творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя), так і прагнення утілити цілий спектр емоційних станів сучасної віруючої людини саме у великомасштабному хоровому жанрі з його потужними «музично-виконавськими можливостями, складністю тематичного розвитку, музичною драматургією, діалогічною структурою» [5, 338]. При цьому, композитор обирає не характерну для жанрового канону циклічну форму, а розгорнуту одночастинну з вільним наскрізним розвитком. У композиції концерту виокремлюються шість смислових розділів, що за своїми функціями відповідають частинам традиційного чотиричастинного симфонічного циклу зі вступом та кодою:

Вступ. «Господи, Владико наш» (*Lento*), *d-moll*.

I розділ. «Веселіться у Господі» (*Allegro risoluto*), *C-dur*.

II розділ. «Дороги твої дай пізнати мені» (*Meno mosso*), *fis-moll*.

III розділ. «Дякуйте Господу, кличте ім'я його» (*Allegro*), *D-dur*.

IV розділ. «Алилуя» (*Quasi meno mosso*), *B-dur*.

Кода. «Господи, Владико наш» (*Largo*, *Rubato*), *d-moll – C-dur*.

Твір розпочинається акордовою темою-славлення «Господи, Владико наш», яка має неквадратну побудову (т. 1–11), вільну метрику, декламаційний характер та барвистий гармонічний супровід з використанням побічних септакордів ладу та кластерних співзвуч. Ця тема виконує функцію вступу, набуваючи надалі, як уже відзначалося, значення своєрідного лейтмотиву.

Перший розділ концерту викладений у формі чотириголосної фуґи. Його тема «Веселіться у Господі» (т. 12) на текст Псалма №32 має активний характер, підкреслений висхідним рухом та пунктирним ритмом із синкопою. У процесі розвитку матеріалу поліфонічні епізоди чергуються із акордовими, в яких використано наближений до народного багатоголосся стрічковий рух (паралельні тризвуки, сектакорди, терцієві втори). Завершує розділ хоральне проведення лейтмотиву «Господи, Владико наш», яке обрамлює весь тематичний розвиток.

Другий розділ концерту, подібно до повільних частин симфонічного циклу, є своєрідним ліричним центром. Тема «Дороги твої дай пізнати мені», в основі якої вірш Псалма №25 (24), сповнена молитовного настрою. Тиха кульмінація розділу – тема хорального складу «Бережи мою душу, бо я богобійний», навіяна рядками Псалма №86 (85), передає стан психологічного заглиблення. За нею слідує контрастний матеріал фуґи «Змилосердся до мене, Господи, бо я кличу до Тебе весь день» (Псалом №86). Ця благальна тема у виконанні жіночих голосів має підкреслено мінорне звучання (акцентування III ступеня ладу) з експресивними інтонаціями за участі альтерованих ступенів, зокрема, з підвищеним IV ступенем, який загострює тяжіння до домінанти на слові «Господи» (т. 78).

Характерна ознака Другого розділу – контрапунктичне поєднання тем на тексти з різних псалмів. Так, молитовна тема «Змилосердся...», що звучить у басах,

поєднується спочатку з лейттемою «Господи, Владико наш» у партії сопрано, а згодом, – з темою «Благословляйте, народи, нашого Бога» на вірші Псалма №66 (65), яка втілює світлий радісний настрій. Грандіозна кульмінація розділу – «Нехай Бог помилує нас» (т. 111), в основі якої рядки Псалма №67 (66), – вирізняється восьмиголосним хоральним викладом (*divisi* усіх партій), зростанням гучності, активним гармонічним розвитком з використанням тризвуків далеких тональностей, енгармонічних замінів та ладових співставлень, які, врешті, приводять до ствердження тоніки світлого *D-dur* (т. 121–123).

На хвилі емоційного піднесення вступає тематичний матеріал Третього розділу концерту – «Дякуйте Господу, кличте ім'я його» на текст Псалма №104 (105). У цьому епізоді Є. Станкович використовує незвичайний прийом: остинатне проведення теми у сопрано на фоні синкопованих контрапунктів альтів та тенорів. Цей прийом створює ефект святкового церковного передзвону, який також відзначала О. Крамаренко [7, 93]. Подальший розвиток побудований на чергуванні контрастних фрагментів: поліфонічного «Радійте, праведні, Господом, славте Його святу пам'ять» на вірші Псалма №97 (96) та хорального «Хваліться святим Його Йменням» (Псалом №105 (104)). Заключний епізод характеризується контрапунктичним поєднанням тем: «Дякуйте Господу» (баси), «Радійте, праведні» (тенори), «Веселіться у Господі» (альти) та «Хваліться святим Його Йменням» (*divisi* сопрано), що набуває потужного хорового звучання у світлій тональності *C-dur*.

Фінал «Алилуя» – вияв радості, визнання і прославлення Божої величі. Лірична наспівна тема, викладена паралельними терціями в партіях басів та тенорів, дедалі переходить у сопрано та альти, які діляться на чотириголосся, і зрештою тріумфально звучить у шестиголосому хорі (т. 198). Цьому епізоду властива тональна та ладова стійкість (*B-dur*), синкопований ритм, що за стилем викладу нагадує матеріал Третього розділу «Дякуйте Господу». Наступний фрагмент – хоральний епізод «Хваліте, Господні раби» – вирізняється колористичною гармонією та ритмічною єдністю усіх голосів хорової фактури у декламаційному промовлянні духовного тексту.

Завершується хоровий концерт величною кодою, де лейтмотив «Господи,

Владико наш» відіграє роль об'єднуючого начала, провідної ідеї та своєрідної тематичної арки (т. 224), що утверджує у фінальному проведенні світле мажорне забарвлення (*C-dur*). Так, згідно з авторським задумом, пройшовши увесь молитовний шлях – від возвеличення Господа, через благання до урочистого прославлення Творця – людська душа ніби підіймається на вищий рівень пізнання смислу буття.

Відмінний підхід до втілення духовного змісту Псалма №8 простежується в однойменному хоровому творі О. Яковчука, який увійшов до авторського зошита «Псалми царя Давида». Цей зошит, що вийшов друком у 2019 році, складається з п'ятнадцяти різноманітних за змістом та настроєм хорових мініатюр, написаних для різних складів хору *a capella* (чоловічого, жіночого, мішаного) [13]. В основі композицій – псалмові рядки гімнічного (№28), скорботного (№12, 27, 29, 53) характеру, а також, тексти, що поєднують урочисто-дифірамічну патетику і проникливу молитву (№8, 22, 102, 132, 149).

«Псалом №8» (*Moderato, c-moll*) для тенора і чоловічого хору *a capella* повністю відтворює текст першоджерела у перекладі І. Огієнка. У творі панують роздуми про Божественний порядок світу і місце людини в ньому, про крихкість людини і водночас її силу, дану Творцем, про обрання людини Богом, яке потребує постійного духовного зусилля («...що таке чоловік, що Ти пам'ятаєш про нього, або син чоловічий, що Ти дбаєш про нього?»). В інтерпретації О. Яковчука початковий рядок псалма набуває медитативного характеру, на відміну від його урочистого звучання у творі Є. Станковича. Важливе значення у відтворенні стану філософського заглиблення має обраний композитором чоловічий склад виконавців, що апелює до давньої традиції хорового співу в чоловічих монастирях.

Хорова мініатюра О. Яковчука написана у тричастинній репризній формі із скороченою репризою АВА₁ та кодою. Тематизм першої частини сконцентрований на основній темі «Господи, Господи наш» (*Moderato, c-moll*), яка, за аналогією з

початковою темою твору Є. Станковича, експонує основну тему та виконує роль обрамлення. У розвитку цієї теми виокремлюються дві строфи з різними тональними центрами. Хвилеподібна мелодія вільно слідує за молитовним текстом, символічно досягаючи вершини у словах «вище небес» (т. 7). Так само як і в хоровому концерті Є. Станковича, гармонічна вертикаль рясніє септакордами, які часто рухаються у паралельному напрямі, нагадуючи стрічкове багатоголосся. Завершується проведення теми однойменною тонікою (*C-dur*), утверджуючи просвітлений стан молитви.

Тематизм другої частини псалма «Коли спогляну на небо» (*c-moll*) вирізняється оповідним речитативно-декламаційним характером. Мелодія, яку виконує тенор (т. 18), звучить на фоні гамоподібного *ostinato* чоловічих голосів в інтервал паралельної децими. Виконавський прийом *mormorando* надає звучанню чоловічих голосів особливого інтимного характеру, втілюючи стан медитативної зосередженості. Друга строфа псалма, присвячена образу Людини (т. 31), видається більш емоційною і напруженою завдяки використанню гармонічного виду мінору (на противагу натуральному в першій строфі) та виразних тритонових інтонацій у низхідному русі, зокрема, стрибкам на збільшену кварту. Партію тенора підхоплює хор, який підтримує схвильований емоційний тонус та призводить до кульмінації частини та усього твору (т. 39).

Повернення основної теми першої частини «Господи, Господи наш» знаменує початок репризи, яка викладена у скороченому виді. Музично-поетичний діалог із Богом композитор завершує Славослов'ям, залучивши до матеріалу один із найвідоміших християнських молитовних висловлювань «Слава Отцю і Сину і Святому Духові, і нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь», який прославляє силу і велич Святої Трійці.

Висновки. Аналіз хорових творів Є. Станковича та О. Яковчука на текст Псалма №8 виявив відмінність авторських інтерпретацій, суть якої відображена у порівняльній таблиці:

Жанрово-стильові аспекти інтерпретації поетичного тексту	Композитор, назва твору	
	Є. Станкович «Господи, Владико наш»	О. Яковчук «Псалом №8»
Жанр	Хоровий концерт	Хорова мініатюра
Цитування	Початковий рядок	Повний текст псалма

Виконавський склад	Мішаний хор	Тенор <i>solo</i> та чоловічий хор
Образно-емоційний зміст	Урочисто-піднесений	Заглиблено-медитативний
Форма	Одночастинна з ознаками поеми та симфонічного циклу (чотири розділи зі вступом та кодою)	Тричастинна зі скороченою репризою та кодою
Хорова фактура	Контрастне чергування акордової та поліфонічної фактури імітаційного характеру	Поєднання гомофонно-гармонічної та хоральної фактури, використання прийомів народного багатоголосся

Наведені спостереження дають підстави стверджувати, що задум хорового концерту Є. Станковича передбачав піднесене урочисте звучання та прославлення Господа, тоді як хорова мініатюра О. Яковчука – глибоке медитативне зосередження у молитві та усвідомлення особливого місця Людини на землі, її ролі управителя усіх інших Божих творінь.

Водночас, у розглянутих музичних інтерпретаціях Псалма №8 помітні стилістичні схожості. Твори об'єднує свіжість гармонічних барв (панування септакордів у гармонічній вертикалі, стрічковий рух паралельними тризвуками, терцієві втори), вільна метро-ритміка, ознаки мелодичної декламації. Обидва композитори приділяють увагу тональності *C-dur*, використовуючи її для створення просвітленого урочистого настрою. Крім того, початкове зерно теми-звернення до Бога («Господи, Владико наш» / «Господи, Господи наш») отримало в обох творах подібне інтонаційне та ритмічне втілення – пунктирний ритм у поєднанні із низхідною інтонацією (у Є. Станковича – стрибок на чисту кварту вниз, в О. Яковчука – на малу терцію).

Викладені результати порівняльного аналізу переконують у смисловій багатозначності тексту Псалма №8, що, таким чином, обумовлює відмінність музичних інтерпретацій. Інтерес українських композиторів до віршів Псалтиря також підтверджує актуальність цієї книги в осмисленні сучасної картини світу.

Примітки

¹ Зміст Псалма № 8 у перекладі Івана Огієнка:

«1. Керівнику хору. Виконання в стилі гіттит. Псалом Давидів.

2. Господи, Владико наш, яке то величне на цілій землі Твоє Ймення, Слава Твоя понад небесами!

3. З уст дітей й немовлят учинив Ти хвалу ради Своїх ворогів, щоб знищити противника й месника.

4. Коли бачу Твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив,

5. то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?

6. А однак учинив Ти його мало меншим від Бога, і славою й величчю Ти коронуєш його!

7. Учинив Ти його володарем творива рук Своїх, все під ноги йому вмістив:

8. худобу дрібну та биків, їх усіх, а також степових звірів диких,

9. птаство небесне та риби морські, і все, що морськими дорогами ходить!

10. Господи, Боже наш, яке то величне на цілій землі Твоє Ймення!» [6].

Література

1. Бардашевська Я. М. Псалми у творчості Віктора Степурка: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21(1). С. 150–156.

2. Волотка А. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 353–363.

3. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 44–51.

4. Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка: монографія. Київ: Ліра-К, 2023. 224 с.

5. Кириленко Я. О. «Концерт (пам'яті Миколи Леонтовича)» В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 337–342.

6. Книга псалмів. Біблія / пер. І. Огієнка. Режим доступу: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-za-ohijenko/knyha-psalmiv/>

7. Крамаренко О. Б. Семантика дзвонівості в хоровій творчості Є. Станковича в контексті історичних музичних традицій. *Культурологічна думка*. Том 3. №1. 2011. С. 90–93.

8. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості. Дис.... докт. філос.: спец. 025 «Музичне мистецтво». НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 326 с.

9. П'ятницька-Позднякова І. Сміслові рівні музично-текстової концептосфери псалма Вікторії Польової «Помилуй мя Боже». *Студії мистецтвознавчі. Музика. Кіно. Театр*. Число 1 (65). НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 39–50.

10. Станкович Є. Хорові твори [Ноти]. Київ : Музична Україна, 2001. 40 с.

11. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність (Псалом 50 (51) Вікторії Польової). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 357–377.

12. Терещенко А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості). *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т.14. Київ, 1999. С.452–456.

13. Яковчук Олександр. «Псалми царя Давида» для хору а cappella. Київ, «Спринт-Сервіс». 2019. 100 с.

14. Varakuta M. Traditions of Choral Concert in the Psalmody of H. Havrylets. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Vol. 4. 2019. Pp. 89–93.

References

1. Bardashevskaya, Ya. (2015). Psalms in the Work of Viktor Stepurko: Context of Genre and some Peculiarities of Interpretation. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development. Art History*, 21(1), 150–156 [in Ukrainian].

2. Volotka, A. (2014). Genre-Performance Aspects of the Choral Style of Ye. Stankovych. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 39, 353–363 [in Ukrainian].

3. Voloshenko, A. (2015). Avant-Garde Projections of National Choral Psalm on the Example of the Works of Iryna Aleksiychuk. *Scientific Bulletin of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 36, 44–51 [in Ukrainian].

4. Harkava, I., & Zosim, O. (2023). Christian Ideas and Images in the Works of Yurii Ishchenko. *Kyiv* [in Ukrainian].

5. Kyrylenko, Ya. (2019). “Concert” (in Memory of Mykola Leontovych) by V. Stepurka as an

Embodiment of the Memorial-Neo-Religious Model of Ukrainian Choral Concert. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 337–342 [in Ukrainian].

6. The Book of Psalms. (n.d.). The Bible / Translated by I. Ohienko. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyate-pysmo/bibliya-za-ohijenko/knyha-psalmiv/> [in Ukrainian].

7. Kramarenko, O. (2011). Semantics of Bell-Like Sonority in Choral Works of Yevhen Stankovych in the Context of Historical Musical Traditions. *Culturological Thought*, 3 (1), 90–93 [in Ukrainian].

8. Poletaieva, O. (2023). Hanna Havrylets: Genre and Stylistic Aspects of her Work. *Doctoral Thesis*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

9. Piatnytska-Pozdniakova, I. (2019). Semantic Levels of Musical-Textual Concept Sphere in Victoria Poleva's Psalm “Have Mercy on Me, O God”. *Artistic Studies. Music. Cinema. Theatre*, 1 (65), 39–50 [in Ukrainian].

10. Stankovych, Ye. (2001). Choral Works [Notes]. Kyiv [in Ukrainian].

11. Torba, O. (2010). Contemporary Ukrainian Choral Music: Style and Stylistic Features (Psalm 50(51) by Victoria Poleva). *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 85, 357–377 [in Ukrainian].

12. Tereshchenko, A. (1999). Spiritual Foundations of Modern Ukrainian Music (on the material of choral work). *Ukraine on the Threshold of the 3rd Millennium: Spirituality and Artistic and Aesthetic Culture*, 14, 452–456 [in Ukrainian].

13. Yakovchuk, O. (2019). “Psalms of King David” for a Cappella Choir. Kyiv [in Ukrainian].

14. Varakuta, M. (2019). Traditions of Choral Concert in the Psalmody of H. Havrylets. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 89–93 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2024
Отримано після доопрацювання 06.08.2024
Прийнято до друку 14.08.2024*

УДК 78.03:780.641

DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313321

Цитування:

Гвоздь Ю. М. Еволюція сопілкового мистецтва: від архаїчних музичних традицій до сьогодення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 218–225.

Hvozď Yu. (2024). Evolution of Flute Art: From Archaic Musical Traditions to the Present. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 218–225 [in Ukrainian].

*Гвоздь Юрій Миколайович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений артист України,
артист оркестру Українського академічного
фольклорно-етнографічного ансамблю
«Калина»
<https://orcid.org/0000-0002-7991-4950>
dmz2122.uhvozď@dakkkim.edu.ua*

ЕВОЛЮЦІЯ СОПІЛКОВОГО МИСТЕЦТВА: ВІД АРХАЙЧНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ДО СЬОГОДЕННЯ

Мета роботи полягає в обґрунтуванні еволюції сопілкового мистецтва як особливого феномену від архаїчних музичних традицій до сьогодення. **Методологія дослідження.** Суттєвими для цієї роботи виявилися історичний, аналітичний, музикознавчий та культурологічний методи, які були використані для розкриття різноманітних аспектів сопілкового мистецтва, включаючи його еволюцію, використання в різних культурних і соціальних контекстах та вплив на музичну культуру України. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що репрезентує комплексне уявлення про історію та еволюційний розвиток сопілкового мистецтва від архаїчних музичних традицій до сьогодення. **Висновки.** Представлені матеріали розкривають еволюцію сопілкового мистецтва та його роль у сучасному світі музичного виконавства й музичних жанрах. Увага акцентується на змінах у матеріалах та конструкції при виготовленні музичного інструменту. Аргументовано переваги хроматичної сопілки як унікального інструменту з широким спектром виконавських, музично-тембрових можливостей. Дослідження показує значення та актуальність сопілкового мистецтва для сучасного культурного та музичного середовища, відкриваючи нові перспективи для майбутніх досліджень у галузі музикознавства.

Ключові слова: музичне мистецтво, сопілка, сопілкове мистецтво, сопілка, хроматична сопілка, флейта, фаховий інструмент, історія сопілки, українські традиційні музичні інструменти.

Hvozď Yuri, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Artist of Ukraine, Artist of the Ukrainian Academic Orchestra Folklore and Ethnographic Ensemble 'Kalyna'

Evolution of Flute Art: From Archaic Musical Traditions to the Present

The purpose of the work is to substantiate the evolution of pipe art as a special phenomenon from archaic musical traditions to the present. **The methodology.** Significant for this work were historical, analytical, musicological, and cultural methods, which were used to reveal various aspects of flute art, including its evolution, use in different cultural and social contexts, and its impact on the music culture of Ukraine. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which represents a comprehensive view of the history and evolutionary development of pipe art from archaic musical traditions to the present. **Conclusions.** The presented materials reveal the evolution of pipe art and its role in the modern world of musical performance and musical genres. Attention is focused on changes in materials and construction when making a musical instrument. The advantages of the chromatic flute as a unique instrument with a wide range of performance and musical-tonal possibilities are argued. The study demonstrates the significance and relevance of flute art for contemporary cultural and musical environments, opening up new prospects for future research in musicology.

Keywords: musical art, pipe, pipe art, pipe, chromatic pipe, flute, professional instrument, history of pipe, Ukrainian traditional musical instruments.

Актуальність дослідження. Нині кожен аспект культури та мистецтва відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності, вивчення й розуміння історії та еволюції музичних інструментів, що є надзвичайно важливим. Одним із таких інструментів, який займає особливе місце в

культурі України, є сопілка.

Походження самого слова «сопілка» та призначення цього давнього духового інструмента є предметом дискусій серед науковців (Ю. Бойко, А. Гуменюк, Р. Дзвінка, Д. Добрусинець, І. Зінків, А. Соболяк) [1; 4; 7].

Назва українського музичного інструменту «сопілка» зафіксована у численних джерелах, від літописів часів Київської Русі до сучасних різножанрових творів. Слово «сопілка» походить від давньослов'янського «сопати», «сопіти» (шипіти), а звідси й похідні від цієї назви: «сиплий», «сопілка», «сиповка». У стародавніх джерелах, зафіксовані назви різновидів сопілкоподібних інструментів, таких, як: «сопель», «сопелька», «свирель», «дудка» [4].

Українська сопілка пройшла великий шлях еволюції від архаїчного, з обмеженими технічними можливостями, до складного сучасного мелодичного музичного інструмента. Сьогодні українська сопілка займає важливе місце в музичній індустрії. Вона є необхідною складовою оркестрів, ансамблів та використовується як соло-інструмент. У сучасній популярній культурі сопілка та споріднені із нею інструменти знаходять своє застосування, проникаючи у жанри сучасної музики.

Сопілка в Україні та по всьому світу продовжує привертати увагу композиторів, завдяки неповторному звучанню та перспективним музичним можливостям. На зламі XX–XXI століть композитори зосередилися на впровадженні нових мовних та композиційних елементів, що стосуються вживання традиційних духових інструментів. Наслідком активного розвитку цього процесу можна вважати накопичення музикознавчих праць. Разом з тим, у наукових розробках розглядаються споріднені із традиційною сопілкою інструменти: флейта, блокфлейта, волинка, ріжок та ін. [10]. Побутування феномену сопілкового мистецтва залишається найменш дослідженою ділянкою, що і зумовлює проведення наукової розвідки у цій царині. Особливо важливим є вивчення цілісної картини логіки виникнення, еволюції та розвитку сопілкового мистецтва.

Аналіз досліджень та публікацій. На теренах України виконавство на духових інструментах досягло настільки високого рівня, що подальший його розвиток став неможливим без проведення актуальних досліджень, що відповідають стандартам та вимогам європейського суспільства.

С. Цюлюпою в публікації «Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти» аналізуються дослідження за період 1955–2021 років [13]. Науковець констатує, що за цей час в Україні захищено понад 67 робіт, із них 58 – кандидатських та 9 докторських дисертацій [13]. Цей факт свідчить про значний інтерес щодо досліджень у сфері

духової музики в Україні протягом останніх десятиліть, вказує на активний науковий потенціал і зацікавленість у вивченні різних аспектів духової музики. Це також свідчить про важливість цієї галузі для наукової спільноти та культурного життя України. Аналіз означених досліджень доводить стислий огляд розвитку сопілки, проте автори не звертають особливої уваги на дослідження всіх новаторських рішень у конструкції сопілки, обмежуючись лише вказівкою на її фольклорну цінність [10].

Значно глибше розглянуто аспекти конструкції інструмента, включаючи історичну перспективу, у цілому корпусі праць українських науковців, таких як: В. Апатський, В. Дзисюк, М. Давидов, Б. Корчинська, К. Мюльберг, І. Палійчук, О. Самойленко, О. Сокол, Ю. Шутко та цілої плеяди дослідників молодшої генерації [1; 3; 7]. Дослідниками проведено порівняльний аналіз концертно-виконавського життя у різні історичні періоди та в контексті культурних процесів незалежної України.

Сучасні дослідження сопілкової культури відкривають нові теми використання та сприйняття цього музичного інструменту протягом історичного розвитку. До таких досліджень належить робота І. Зінківа [6]. Дослідження охоплює період від давніх ритуалів до сучасних традицій і включає розгляд магічної, релігійно-ідеологічної, медіативно-комунікативної та інших функцій музичних інструментів. Особлива увага приділяється сопілці як важливій складовій різноманітних ритуальних та міфологічних традицій, що виконує різні ролі в обрядах перехідного циклу, календарних святкуваннях, ритуалах жертвопринесення та інших культових практиках.

Мета роботи полягає в обґрунтуванні еволюції сопілкового мистецтва як особливого феномену від архаїчних музичних традицій до сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо процес еволюції сопілкового мистецтва від появи свисткового прототипу інструменту в епоху палеоліту до різновидів складного музичного інструмента у сучасності.

Важливість цього процесу в контексті розвитку українського музичного мистецтва та культурної спадщини підкреслюється працями А. Гуменюка, Р. Гусак, В. Дзисюка, М. Давидова, Б. Зінківа, Б. Корчинської-Яскевич, Б. Яремко, які доклали значних зусиль для відродження цього унікального інструмента українського народу. Наприклад, у праці А. Гуменюка розкривається роль сопілки, яку вона відігравала у різних

соціальних та культурних контекстах українського суспільства протягом історії [1]. Р. Гусак у своїй статті аналізує методи дослідження сучасного виконавського мистецтва та можливості їх застосування щодо вивчення сопілки, що розширює методологічні перспективи її дослідження [2].

У дослідженні «Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму» Б. Корчинська прослідковує історію розвитку сопілки та її вплив на українську музичну культуру в цілому [7]. Б. Корчинська-Яскевич у своїй дисертації глибоко досліджує взаємозв'язок між розвитком сопілки та формуванням української музичної культури, розкриваючи його важливість для становлення музичної ідентичності нації [8]. Б. Яремко досліджує специфіку використання сопілки в гуцульській культурі, враховуючи її унікальні характеристики та взаємодію з іншими музичними традиціями регіону [15].

У дисертації «Сучасні тенденції в розвитку сопілкового мистецтва» В. Дзисюк досліджує сучасні тенденції у грі на сопілці та їхній вплив на традиційні техніки [3]. Такі наукові розвідки розкривають різноманітні аспекти сопілкового мистецтва від історичного розвитку до сучасних тенденцій, що сприяє більш глибокому розумінню цього унікального музичного явища.

Історичний експурс в еволюцію сопілкового мистецтва здійснено А. Соболяком. Вченим відзначено, що перші археологічні знахідки підтверджують існування протосопілки ще за 50 тис. років до н. е. Найдавніша сопілка в Україні знайдена в Балкано-Карпатському регіоні в 1995 р. В інших частинах світу залишки найдавнішої сопілки були виявлені в Словенії, на археологічному об'єкті Див'є Бабе. Вік знахідки становить приблизно 43 000 років [11].

Археологічні знахідки засвідчують, що найпримітивнішим музичним інструментом була проста трубка з отвором. Коли в неї дули, лунали звуки високої частоти. Для виготовлення складніших народних інструментів використовувалися тонкі кістки з ніг корів, оленів, вівців або лап великих птахів. Це полі кістки, обпилені з обох сторін з виробленими за допомогою кременевого свердла наскрізними отворами. Також виготовляли музичні інструменти з мушель, рогів кіз і корів. Звук у таких духових інструментів був неповторним, оскільки кожна мушля чи ріг тварини є унікальними. Зазвичай в інструменті робили три отвори, які впливали на звуковиведення, втім, у деяких

екземплярах, знайдених археологами, було до семи отворів.

Дослідження та відтворення звуків первісних сопілок вказують на те, що стародавні інструменти були створені для відтворення звуків, подібних до криків хижих тварин, ймовірно, для приваблення їхньої уваги під час полювання або створення відповідної атмосфери. Роги тварин, в яких не було аплікатурних отворів, ймовірно, використовувалися не для музики, а для війни, як сигнал для закликів до зброї. Таким чином, для виготовлення інструмента із способом видобування звуків, подібних до сопілки, використовувалися природні матеріали: дерево, глина та кістка. Технологічно, виготовлення інструмента є нескладним. Саме через це існує значна кількість місцевих і авторських варіацій створення музичного інструмента.

Сопілка відома численними народними висловами та приказками, що свідчать про її популярність як музичного інструмента. Наприклад, «коли почав орати, то у сопілку не грати!». Це прислів'я про працю та лінощі. «Калинова сопілка» – це українська народна казка, що походить з регіону Бойківщини. «Дивна сопілка» – українська народна казка, що має походження з Полтавщини [9]. Згадування про сопілку знаходимо у цитатах з «Лісової пісні» Лесі Українки. Очевидно, сопілка викликає у авторки особливі відчуття та емоції [9, с. 256]. Звук сопілки описується як щось надзвичайно чарівне та жалібне, а моторна та ритмічна мелодія може спонукати натхненно танцювати. Ці вислови та приказки підкреслюють важливе місце сопілки в народній культурі та її значення як символу музичності, легкості та веселощів. Історія української сопілки, а також її популярність, робить цей інструмент символом українського народу, навіть якщо це не офіційний статус. Інструмент відноситься до духових завдяки тому, що звук формується через розподіл повітря по його поверхні, а не за рахунок відкривання або закривання язичка. Інструменти можуть бути поздовжніми, які тримають у вертикальному або поперечному положеннях, які музиканти тримають в горизонтальному положенні.

Для того, щоб ґрунтовно розібратися в особливостях сопілкового мистецтва, варто торкнутися його еволюційного аспекту.

Перша флейта з поперечним розташуванням отворів була відома п'ять тисяч років тому в народів Стародавнього Єгипту, на всьому Близькому Сході та на більшій території Античного Середземномор'я [3; 6; 11]. При грі на цьому інструменті

здійснюється октавне продування, а зміна ладів відбувається за допомогою часткового або повного закривання пальцями отворів. Один з таких інструментів був знайдений поряд з мумією фараона. Зразок такого інструмента нині зберігається в музеї м. Турину (Італія). В Сахарі було віднайдено погребальну фреску, що належить до епохи четвертої чи п'ятої династії фараонів. На ній можна побачити зображення духового подвійного (з двох очеретяних трубок) інструмента, з одинарною тростиною, що називався аргулем. До наших днів, майже в незмінному варіанті дійшли інструменти, фольклорного типу, які в основі своїй мають тростину: єгипетська зуммара, арабський аргуль, сардинійська лаунедда.

Цю гіпотезу підтверджують численні інтернаціональні фольклористичні дослідження литовських скудучів, грузинських сонерів і ларчем, слов'янських кугиклів і кувиклів. Вчені (Д. Добрусинець, Б. Корчинська, А. Соболяк) констатують, що етнічні групи, які традиційно використовують музичні інструменти, схожі на сопілку, найчастіше характеризуються архаїчним типом культурного укладу [4; 7; 11].

Археологічні та лінгвістичні дослідження підтверджують, що сопілка інструмент, поширений серед древніх народів. Наукові розвідки Д. Доброрусинця, А. Соболяка доводять, що духові інструменти із способом звуковидобування за допомогою одинарної тростини, що є характерною ознакою попередників сопілки побутували серед значної кількості народів на різних континентах [4; 11]. Вони могли бути самими різними за матеріалами виготовлення та тембром звучання. Згодом інструменти подібного типу потрапили в Албанію та Грецію. У Стародавньому Світі музика та інші види творчості були нерозривно пов'язаними з міфологією.

В давньогрецькому міфі розповідається про походження флейти. За легендою, цей інструмент був винаходом богині Афін. Проте, побачивши, наскільки музикант непривабливий при грі, Афіна поклала прокляття на кожного, хто доторкнеться до неї. Флейту підібрав сатир Марсій і навчився грати на ній. Однак, найцікавіше в цій легенді – фінал. Марсій досяг надзвичайної майстерності та викликав на змагання самого Аполлона, бога, який грав на кіфарі. Аполлон переміг, а за зухвалість Марсія було покарано мученицькою карою. Таким чином, кіфара та флейта – струнний і духовий інструменти – були протиставлені один одному.

Також в Давній Греції звучала сиринга, що вважалася приналежністю аркадського Бога Пана і, разом з тим, грецьких пастухів. Використовували також «най», (флейта пана, флейта ребро) – інструмент, відомий ще з античності і у різних модифікаціях розповсюджений по більшості країн та континентів. У зарубіжних джерелах зустрічаються такі термінологічні позначення флейт: Pan flute, Panpipe, Multi-pipe flute (англ.), Flute (flûtes) de Pan, Syrinx (франц.) та інші. Panflöte (нім.). Отже, це інструмент, який почав поширюватися з VI ст. до н.е. В музеях м. Неаполя та м. Лондона зберігся фрагмент подібного інструменту з VI–III ст. до н.е. Проте саме у наших сусідів румунів набув конструктивну досконалість, яка ставить панфлейту поруч з класичним, а не тільки фольклорним виконанням.

Бамбукова флейта відігравала ключову роль у формуванні та еволюції музичної культури Китаю. Легенди стверджують, що флейта була улюбленим інструментом Будди. Вона виступала своєрідним естетичним явищем у китайському суспільстві. Зазвичай, коли ми говоримо про китайську флейту, маємо на увазі поперечну дерев'яну флейту з 5-8 отворами на корпусі. Цей інструмент володіє звільним та чистим звуком, що робить його ідеальним для виконання вишуканих, переливчастих мелодій. В Китаї, у неолітичному поселенні Цзяху, було виявлено понад 30 кістяних флейт, що дозволяє деяким вченим стверджувати, що вже на початку неоліту в Китаї використовувалися поперечні флейти як семитонові монодіафонічні духові музичні інструменти.

Дундук, мей та балабан – інструменти, поширені у народів Кавказу та Близького Сходу, включаючи Азербайджан, Грузію, Туреччину та Іран. Традиційна назва вірменського дудука – циранапох, що дослівно може бути перекладено як «абрикосова труба» або «душа абрикосового дерева». Вірменський дудук упродовж своєї багатовікової історії залишився практично незмінним. У 2008 ЮНЕСКО цей інструмент оголошено шедевром нематеріальної спадщини людства. Попри те, що його діапазон становить одну октаву, для гри на дундуку потрібне неабияке вміння. Отже, використання цих музичних інструментів серед скотарів, музикантів та під час фольклорних подій було широковідомим, що відображається у багатьох творах мистецтва.

В Європі однотрубчасті духові інструменти, що виникли з подвійних (аргуль, зуммара) стали поширюватися на початку середньовіччя. Ці інструменти мали

традиційну конструкцію і отримали подібні, але трохи різні назви у різних народів. Одним з таких інструментів був гетероглотний народний інструмент, із одинарною тростиною в довжину приблизно 30 см, складався з двох частин і мав прорізний язичок. Звучання характеризується діатонікою. У Середньовічній Центральній і Західній Європі цей дерев'яний інструмент мав назву шалмей (Chaulumeau). Аналогічний інструмент в Італії отримав назву скальмо (Scalmo), а у Франції він відомий як шалюмо (від французького Chalumeau, що означає трубка, сопілка). Загалом, термін «шалюмо» у Франції використовувався щодо всіх духових інструментів з тростиною, незважаючи на конструктивні відмінності між ними. Згодом шалюмо почали називати інструменти з одинарною тростиною, а «шалмей» – з подвійною. Шалюмо мали циліндричну трубку з 7-9 отворами, 7-8 з яких знаходилися на передній стороні інструменту, а один – на задній. Інструмент мав діапазон приблизно одну октаву. Звук утворювався за допомогою язика, розташованого у спеціальній дерев'яній камері, при натисканні музикантом струменя повітря. Інструмент поступово удосконалювався. Нині, для отримання більш насиченого звучання, цей музичний інструмент виготовляється з металу, а не з дерева. Отвори розташовані не згідно з принципами зручності, а згідно з акустичними законами.

Ці конструктивні зміни дозволяли музикантам виконувати більш виразну та складну музику на цьому інструменті. До XVII ст. шалмей (шалюмо) активно використовувався у складі оркестрів, а до середини XVIII століття його використання поширилося на сольне виконання. Композитори Г. Телеманн і І. Фаш внесли значний вклад у розвиток репертуару для цього інструменту. До XXI століття збереглися лише вісім оригінальних екземплярів. Майстри музичних інструментів створюють репліки на їх основі. Багато відомих історичних осіб володіли навичками гри на флейті, серед яких були Леонардо да Вінчі, Папа Римський І. Павло II, режисер В. Аллен, співак Е. Карузо та ін. Таким чином, результат проведеного аналізу дозволяє обґрунтовано порівняти сопілку з поздовжніми музичними інструментами інших країн та говорити про її безсумнівні переваги, що ставлять її на рівень або навіть вище багатьох інших народних поздовжніх флейт.

Хоча у різних культурах наявні схожі інструменти, сопілка вважається типово українським. Характеризується різними

розмірами, строями, формами трубок (конусоподібні, прямі, з розширенням або звуженням на кінцях), кількістю ігрових отворів та конструкцією свисткового пристрою. Вибір інструменту залежить від стилю музиканта та цілей використання.

Сопілка має велику популярність по всій території України, що підтверджується інтересом народних та професійних майстрів (М. Бабчука, А. Кондрашевського, Я. Зуляка, Ю. Фокшея, Б. Яремко) до відродження, модернізації її конструкції та звучання протягом останніх сімдесяти років [12; 15]. Для їх виготовлення використовують клен, ясен, горіх, бузину, граб, сосну, липу, крушину. Сопілки з натуральних матеріалів володіють м'яким, глибоким звучанням. Наприклад, яскравий, проникливий звук має сопілка з бамбуку. Завдяки застосуванню сучасних цифрових технологій (тюнєр) сучасна сопілка володіє ідеальним налаштуванням, значними технічними можливостями та стабільною інтонацією. Сучасні інструменти можуть бути зроблені з алюмінію або ебоніту, існують цільні та розбірні моделі, що розширює їх технічний потенціал.

Виготовляють сопілки шляхом свердління, випалювання, ручного викручування або точіння на токарному верстаті. Проте, в таких інструментах спостерігається певна одноманітність у звучанні. Ця специфіка серійного виробництва не задовольняє багатьох корифеїв сопілкового мистецтва. Загалом, у всьому світі оцінюється висока якість ручної роботи, оскільки в неї вкладається душа, чого не може зробити машина. Одним із основних та найважчих етапів у роботі майстра є розміщення аплікатурних отворів. Не частим випадком стає коли «на око» зроблена сопілка мала достатньо точний мажорний або мінорний стрій. Тому без чітких та точних розрахунків досягнути правильний стрій на сопілці стає дуже складно. Досвідчені майстри переважно створюють сопілки з мажорним звукорядом. Налаштування проводять з використанням комп'ютерного, цифрового тюнера.

Традиційна сопілка, зазвичай, існує у трьох варіантах. *Перший* – свисткова сопілка, має п'ять або шість отворів для гри. Цей тип поширений на всій території України, з деякими відмінностями в розмірах та кількості отворів залежно від регіону. *Другий* – відкрита сопілка, яка має 6 отворів і поширена серед гуцулів (у гуцулів зустрічається частіше без денця, а у Бойків з денцем) у Західній Україні. Її довжина може коливатися від 26 до 36 сантиметрів. Приклади відкритої сопілки:

флюяра, фрілка. Серед майстрів виготовлення та реставрації шестиотворних сопілок різних розмірів і різного строю, відзначимо роботи Г. Шнайдера. *Третій тип* – губно-щільна сопілка зі свистковим вирізом без втулки. Вона також має 6 отворів і більш поширена у південних та степових районах України. Приклади: бойківська пищавка, гайдиця, півгайдівка, півторагайдівка – відрізняються розмірами та строєм. Серед сучасних майстрів, які виготовляють такі інструменти: В. Березівський, В. Янов, Т. Лошак.

Хроматична сопілка є відносно молодим інструментом, який спадкує і розвиває традиції діатонічної свирілі. Наприкінці 1940-х років ХХ століття інструмент був удосконалений В. Зуляком, Е. Бобровниковим і І. Склярком. Крім того, у 1970 роках Д. Демінчук розробив хроматичну сопілку. Хроматична сопілка має дуже зручну аплікатуру, де кожне наступне відкриття отвору знизу вгору підвищує кожний наступний звук на напівтон. Її вважають єдиною в світі хроматичною поперечною флейтою [14]. Однак існують конструкції сопілки з десятима отворами різного розміру, що дозволяє перетворити інструмент на хроматичну флейту з напівтонами.

Сопілки виготовляються в різних тональностях: сопрано, тенор, альт, бас. Найбільш поширена сопрано-сопілка До мажор. На вимогу окремих виконавців виготовляються сопілки із строями До мажор, Мі бемоль мажор, Ля мажор, Сі бемоль мажор.

Отже, мистецтво гри на сопілці відтворювало складний синтез культурних і традиційних впливів, включаючи елементи язичницької, християнської та античної спадщини. Це мистецтво знаходило своє втілення як у народних, так і в більш розроблених оркестрових музичних практиках. Виступи на сопілці відігравали важливу роль у ритуалах, святкуванні та розважальних заходах, допомагаючи зберігати та передавати культурні традиції через музику.

Зміна естетичних уявлень і народження нових музичних напрямків у ХХ–ХХІ століттях сприяють зростанню популярності та визнання сопілки як музичного інструменту не лише в Україні, а й у всьому світі. Сучасні твори, де сопілка використовується для додання національного колориту та емоційності, підвищили престиж цього традиційного інструменту. Сучасні музичні гурти у своїх композиціях все частіше використовують традиційні та нетрадиційні інструменти, серед яких важливе місце займає сопілка.

Українська сопілка широко використовується сучасними музичними гуртами. Розкрили традиційну українську сопілку для світу гурти «Kalush», «КоралЛі», «OT VINTA», «KOZAK SYSTEM», «Танок на Майдані Конго» (ТНМК), «Воплі Відоплясова», «Кімната Гретхен» та ін.

В реаліях сьогодення велике значення надається створенню креативного контенту в мережі Інтернет. М. Адамчак є вокалістом і сопілкарем гурту «КоралЛі» та одночасно добровольцем батальйону «Госпітальєри», який брав участь у російсько-українській війні з 2015 року. З лемківським корінням та глибоким відчуттям культурної спадщини М. Адамчак привносить у свою творчість вплив лемківських пісень та мотивів. Лемківські пісні у виконанні М. Адамчака славляться своєю мелодійністю та глибоким проникненням тексту в душу слухача. Він підкреслює популярність лемківських пісень як серед світових, так і українських виконавців, які цінують їх за емоційність та виразність. Музикант визнає, що лемківська пісня завжди присутня у його щоденному житті і надихає його творчість [10]. Сопілка для М. Адамчака стала справжньою музичною любов'ю його життя. Зокрема, вона виявилася важливим компаньйоном як у цивільному житті, так і під час бойових дій на фронті. Його майстерність на сопілці здатна втілювати як яскраві, різкі мелодії, так і ліричні, вражаючи своєю універсальністю та глибиною виразності. Нещодавно в мережі з'явилося відео М. Адамчака, який грає на сопілці в окопі під час бойових дій. Цей несподіваний і вражаючий момент зняли на телефон, і відео отримало велику увагу як в Україні, так і за кордоном. Багато музикантів з усього світу зробили кавери на його виконання гуцульської мелодії «Аркан», що свідчить про сильний емоційний вплив його музики. М. Адамчак-сопілкар, використовуючи свої таланти та музичні вміння, став символом відважного та культурно насиченого захисника, вчинки якого надихають і зберігають культурні традиції у важкі часи війни [10].

Сучасний контент в Інтернеті та соціальних мережах створює М. Бережнюк, співзасновник кількох гуртів, таких як «The Doox», «Kyiv Ethno trio», «BALAMUTY» і «Veseli vujky», а також учасником гурту стародавньої музики «Хорея Козацька». Музикант має багатий досвід у співпраці з різними українськими гуртами та артистами, такими як «Ляпіс Трубецкой», ТНМК, «ВВ», Олег Скрипка та інші. Творчість М. Бережнюка має значний вплив на розвиток сучасного мистецтва сопілки в Україні. Його

експерименти з поєднанням традиційних українських мелодій із сучасними музичними напрямами розширюють межі і можливості сопілки як інструменту, відзначаються творчою інноваційністю. Крім того, участь у різноманітних музичних проєктах та співпраця з артистами інших жанрів роблять його творчість більш універсальною та інтегрованою. Це сприяє взаємодії між різними музичними течіями та сприяє розвитку нових музичних напрямків. Таким чином, М. Бережнюк виступає як новатор та каталізатор для сучасного розвитку мистецтва сопілки, розширюючи його можливості і забезпечуючи йому новий естетичний та культурний контекст [5]. У цьому контексті варто відзначити діяльність викладача Ю. Фокшея, творчого лідера в галузі гри на українських народних інструментах, зокрема сопілці. Його вплив на формування нового покоління музикантів виявляється через талановитих студентів, серед яких І. Діденчук, В. Дужик і Т. Музичук, представники гурту «KALUSH Orchestra». Педагогічна діяльність Ю. Фокшея втілює ідею передачі музичних традицій від покоління до покоління.

Унікальність українського сопілкового мистецтва полягає не лише у вмінні грати на цих інструментах, а й у творчому підході до їх виготовлення. Майстри, такі як Т. Лошак і П. Цинкалов, вдосконалюють конструкції сопілок, впроваджуючи нові матеріали та техніки, що дозволяє розширювати музичні можливості цих інструментів. В цілому, сучасне сопілкове мистецтво в Україні – це синтез традицій та інновацій, де відбувається поєднання спадщини минулого та творчого експерименту сучасності.

Висновки. Представлені у статті матеріали розкривають еволюцію сопілкового мистецтва, а також його роль у сучасному світі музичного виконавства й музичних жанрах. Увага акцентується на змінах у матеріалах та конструкції при виготовленні музичного інструменту. Аргументовано переваги хроматичної сопілки як унікального інструменту з широким спектром виконавських, музично-тембрових можливостей. Дослідження показує значення та актуальність сопілкового мистецтва для сучасного культурного та музичного середовища, відкриваючи нові перспективи для майбутніх досліджень у галузі музикознавства.

Констатується, що розвиток сопілки як музичного інструмента, накопичення музикознавчих праць надають важливий матеріал для вивчення процесів використання сопілки в українському музичному мистецтві.

Здійснений огляд сопілки як фольклорного музичного інструмента дозволив доповнити її історію створення, проаналізувати різноманітність типів та конструкцій, визначити її музичні можливості у сьогодення.

В еволюції сопілкового мистецтва виокремлено три напрями: еволюція конструкції інструмента, що відображає процес удосконалення сопілки, триває й сьогодні, оскільки можна зауважити, що інструмент володіє можливостями, які ще не були повністю досліджені у сучасній практиці; фольклорне виконавство, що базується на здобутках традиційної культури; сучасне виконавство, пов'язане з послідовною модернізацією діатонічної сопілки в хроматичну мажорну десятиотворну сопілку (Д. Демінчук) й формуванням центрів колективного навчання гри на сопілці, яка у середині 60-х років минулого століття увійшла до сфери педагогіки.

Запропонований огляд історії та розвитку української сопілки та її аналогів, надає можливість визначити її місце у різних культурах та регіонах світу. Доведено значення інструментів, подібних до сопілки, як не лише музичних, але й культурних артефактів, що відображають унікальність та ідентичність національних культур. Відтак, сопілка має значний вплив на світову музичну культуру, що проявляється в її унікальному характері та зв'язку з традиціями.

Для українського суспільства сопілка залишається важливим культурним феноменом. Її роль і функції зазнали еволюції під впливом технологічних, соціальних та культурних змін. Зміни в матеріалах та конструкції сопілки також відображають соціокультурні зрушення. Якщо у минулому вони визначались доступністю природних ресурсів та традиціями, то сучасні майстри можуть експериментувати з новими матеріалами та технологіями, щоб створити унікальні звуки та дизайн, популяризувати інструмент. Сучасні музиканти експериментують із звучанням сопілки, включаючи її в різноманітні музичні жанри від класичної музики до електроніки. Такий широкий спектр використання відображає адаптацію сопілки до сучасних тенденцій та її участь у різноманітних соціокультурних контекстах. Збереження та відродження традицій сопілкового мистецтва є важливим аспектом соціокультурної динаміки.

Література

1. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 240 с.

2. Гусак Р. Про багатоаспектність вивчення традиційних музичних інструментів у мистецькому вузі. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 91. С. 54–63.

3. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури і туризму України. Одеса, 2006. 20 с.

4. Добрусинець Д. Назви народних духових інструментів: лінгвокраїнознавчі студії. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Timvum_2013_8_36 (дата звернення: 18.05.2024).

5. Вікіпедія. Бережнюк Максим Павлович URL : <http://surl.li/qwlfn> (дата звернення: 01.01.2024).

6. Зінків І. Музичний інструмент у ритуалах: проблеми інтерпретації // *Народна творчість та етнологія*. 2011. № 1. С. 81–88.

7. Корчинська, Б. Сопілка і блокфлейта: роль та місце в музичній культурі України. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 91: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 229–238.

8. Корчинська-Яскевич Б. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00. 03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2017. 20 с.

9. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури [Текст] : монографія. Київ : НАКККІМ, 2019. 356 с.

10. Савицька Д. Сопілка завжди зі мною: і в цивільному житті, і на фронті: інтерв'ю з добровольцем «Госпітальєрів». URL: <https://suspilne.media/564445-sopilka-zavzdi-zi-mnou-i-v-civilnomu-zitti-i-na-fronti-istoria-dobrovolca-paramedika/> (дата звернення: 05.02.2024).

11. Соболяк А. Музичні кістки. URL : <https://spadok.org.ua/starozhytnosti/mizynski-muzychni-kosti> (дата звернення: 01.01.2024).

12. Учнів Юрія Фокшея, які триумфують на «Євробаченні», називають «фокшеєнятами». URL : <http://surl.li/qwmhy> (дата звернення: 01.02.2024).

13. Цюлюпа С. Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти // *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги*, 2022. С. 6–30.

14. Ямчинський, Є. Хроматична сопілка. Геній майстра Дмитра Флоровича Демінчука // *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського : збірник наук. статей за матеріалами Всеукраїнської науково-методичної конференції 25-26 лютого 2016 року*. Глухів : ПВП Еллада, 2017. С. 69–72.

15. Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів: монографія. Львів : Сполом, 2014. 184 с.

References

1. Humeniuk, A. I. (1967). *Ukrainian Folk Musical Instruments*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Husak, R. (2010). Multifaceted Study of Traditional Musical Instruments in an Art Institution. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 91, 54–63 [in Ukrainian].

3. Dzysiuk, V. (2006). Playing the Flute as an Artistic Phenomenon: *Doctoral Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

4. Dobrusynets D. (2013) Names of Folk Wind Instruments: Linguistic and Ethnographic Studies. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Timvum_2013_8_36 [in Ukrainian].

5. Wikipedia. Berezhniuk Maksym Pavlovych. (n.d.) URL: <http://surl.li/qwlfn> [in Ukrainian].

6. Zinkiv, I. (2011). Musical Instrument in Rituals: Problems of Interpretation. *Folk Art and Ethnology*, 1, 81–88 [in Ukrainian].

7. Korchynska, B. (2010). Flute and Recorder: Role and Place in Ukrainian Musical Culture. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 91, 229–238 [in Ukrainian].

8. Korchynska-Yaskevych, B. (2011). Origins and Formation of Professional Flute Culture in the context of Ukrainian Instrumentalism. *Abstract of the Candidate's Thesis*. Lviv [in Ukrainian].

9. Sadovenko, S. (2019). Chronotopes of the Axiosphere of Ukrainian Folk Art Culture. Kyiv [in Ukrainian].

10. Savytska, D. (2023). The Flute is always with me: Both in Civilian Life and at the Front: an Interview with a Volunteer "Hospitalliers". URL: <https://suspilne.media/564445-sopilka-zavzdi-zi-mnou-i-v-civilnomu-zitti-i-na-fronti-istoria-dobrovolca-paramedika/> [in Ukrainian].

11. Soboliak, A. (2023). Musical Bones. URL: <https://esu.com.ua/article-1449> [in Ukrainian].

12. Students of Yurii Fokshei, who Triumph at "Eurovision," are Called "Foksheienites." (n.d.). URL: <http://surl.li/qwmhy> [in Ukrainian].

13. Tsiuliupa, S. D. (2022). Candidate and Doctoral Dissertations of Conductors in Ukraine in the Educational Process of Higher Education Institutions. In: *History of Formation and Development Prospects of Sacred Music in the Context of Ukrainian and Foreign Culture*, 6–30 [in Ukrainian].

14. Yamchynskyi, Ye. (2017). Chromatic Flute. Genius of the Master Dmytro Florovych Deminchuk. *Musical Hlukhiv: The Land of Berезovsky and Bortnyansky*, 69–72 [in Ukrainian].

15. Yaremko, B. I. (2014). Sopilka Music of Hutsuls. Lviv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.07.2024
Отримано після доопрацювання 16.08.2024
Прийнято до друку 23.08.2024

УДК 78.07:78.06(430)

DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313323

Цитування:

Го Літін. Пісенна творчість як комунікативне пізнання епохи (на прикладі еволюції та впливу вокального спадку В. А. Моцарта у європейській музичній традиції). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 226–230.

Го Літін,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0005-5463-3553>

Guo Liting. (2024). Song Creativity as Communicative Insight into the Era: An Example of the Evolution and Influence of Wolfgang Amadeus Mozart's Vocal Legacy in European Musical Tradition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 226–230 [in Ukrainian].

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ЯК КОМУНІКАТИВНЕ ПІЗНАННЯ ЕПОХИ (НА ПРИКЛАДІ ЕВОЛЮЦІЇ ТА ВПЛИВУ ВОКАЛЬНОГО СПАДКУ В. А. МОЦАРТА У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ)

Мета роботи. Метою даної роботи є всебічне дослідження пісенної творчості Вольфганга Амадея Моцарта як ключової комунікативної складової епохи, з акцентом на її інноваційну сутність і генезис стилю. Дослідження пісенної творчості Моцарта дозволяє глибше зрозуміти культурні та музичні контексти епохи, а також виявити впливи та інновації, які він вніс у жанр. Важливість цієї роботи полягає у вивченні пісенних творів як відображення соціальних і культурних процесів того часу. **Методологія роботи.** У дослідженні використано комплексний міждисциплінарний підхід, який поєднує історико-музикознавчий аналіз, текстологічний метод та компаративний аналіз. Аналіз літературних джерел, зокрема робіт таких авторів, як Ангермюллер, Гіглінг, Кнеплер, Лебрехт, Ратталіні, Вілл та Висоцький, дозволяє висвітлити різні аспекти пісенної творчості Моцарта, її вплив на музичну традицію епохи і порівняти її з творчістю інших, менш відомих, композиторів. **Наукова новизна.** Отже, у статті поглиблено інформацію щодо аналізу комунікативної складової пісенної творчості як підґрунтя для створення наскрізної ланки у розвитку епохи як у творчості В. А. Моцарта, так і у порівнянні з іншими маловідомими композиторами того часу. Виявлено, що генезис пісні є основою для еволюційного процесу становлення жанру та його інтеграції в характерні ознаки епохи. Робота акцентує увагу на впливах, які Моцарт інтегрував у свою творчість, і на його внеску в еволюцію жанру пісні, демонструючи його виняткову здатність до адаптації та інновацій. **Висновки.** Вольфганг Амадей Моцарт завдяки своїй пісенній творчості значно вплинув на розвиток європейської музичної традиції, піднісши якісний рівень камерно-вокальної музики і впровадивши інновації, що стали основою для подальшого розвитку жанру в XIX столітті. Його роботи демонструють глибоке розуміння сучасних тенденцій і впливів, створюючи багатий емоційний музичний діалог та впливаючи на наступні покоління композиторів.

Ключові слова: В. А. Моцарт, камерно-вокальна музика, європейська музична традиція, інновації, генезис стилю, пісенна творчість.

Guo Liting, Postgraduate Student, A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University

Song Creativity as Communicative Insight into the Era: An Example of the Evolution and Influence of Wolfgang Amadeus Mozart's Vocal Legacy in European Musical Tradition

The purpose of this study is a comprehensive examination of Wolfgang Amadeus Mozart's song creativity as a key communicative component of the era, focusing on its innovative essence and style genesis. This research explores Mozart's song compositions to provide a deeper understanding of the cultural and musical contexts of the time, as well as to uncover the influences and innovations he introduced into the genre. The significance of this work lies in studying song compositions as reflections of the social and cultural processes of the period. **Research methodology.** The research employs a multidisciplinary approach, combining historical musicological analysis, textual methodology, and comparative analysis. The examination of literary sources, including works by Angermüller, Giegling, Knepler, Lebrecht, Rattalino, Vill, and Wysocki, provides insights into various aspects of Mozart's song creativity, its impact on the musical tradition of the era, and allows for comparisons with the works of other less-known composers. **Scientific**

novelty. The article delves into the analysis of the communicative component of song creativity as a basis for creating a continuous link in the development of the era, both in Mozart's work and in comparison with other lesser-known composers of the time. It reveals that the genesis of song serves as a foundation for the evolutionary process of genre formation and its integration into the characteristic features of the period. The study highlights the influences Mozart incorporated into his work and his contribution to the evolution of the song genre, demonstrating his exceptional ability to adapt and innovate. **Conclusions.** Wolfgang Amadeus Mozart significantly influenced the development of European musical tradition through his song creativity, elevating the quality of chamber vocal music and introducing innovations that became the foundation for the further development of the genre in the 19th century. His works reflect a profound understanding of contemporary trends and influences, creating a rich and emotionally nuanced musical dialogue that impacted subsequent generations of composers.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, chamber vocal music, European musical tradition, innovations, style genesis, song creativity.

Актуальність теми. У сучасному науковому просторі розглядаються питання, які пріоритетно тяжіють до вивчення нових явищ та феноменів, які утворюються у процесі розвитку музичної науки. Водночас серед досліджень минулих часів можна знайти певні прогалини які є актуальними сьогодні та потребують додаткового занурення вже з позицій сучасного підходу до аналізу та вивчення. до таких явищ варто віднести пісенне мистецтво В. А. Моцарта як таке, що з одного боку є наративом для розуміння стилю композитора, з іншого потребує поглибленого вивчення з позицій заповнення прогалини саме щодо опанування пісенності як традиційного жанру австрійської музичної культури у логіці його генезису та еволюції. Актуальність дослідження камерно-вокальної музики Вольфганга Амадея Моцарта визначається його суттєвим внеском у розвиток музичних жанрів та їх еволюцію в європейській музичній традиції. Моцарт продемонстрував важливі етапи в становленні камерно-вокальної музики, перетворюючи прості побутові пісні на складні та виразні композиції. Його новаторський підхід до жанру, що включає розширення тембрових та структурних меж, робить його творчість важливим етапом у жанровій еволюції пісні. Дослідження інновацій Моцарта в музичній композиції підкреслює його унікальний підхід до створення пісень, зокрема інтеграцію фортепіано в оркестрове супроводження та використання пісенного матеріалу як основи для аріозного письма. Ці аспекти демонструють його вплив на подальший розвиток жанру та музичної традиції. Аналіз творчості Моцарта допомагає краще зрозуміти, як його інновації вплинули на музичний контекст епохи, а також оцінити його спадщину в історії музики.

Аналіз досліджень та публікацій. Більшість науковців, чийі праці використовувалися для аналізу творчості В. А. Моцарта належать до усталених зразків,

які сьогодні складають основу посібників з історії музики. Зазначене обґрунтувало звернення до сучасних іноземних досліджень, які є більш критично спрямовані на аналіз листів, або у контексті кросаналізу суміжних стилів, напрямків тощо. Так, для дослідження творчості Моцарта було проаналізовано праці Norman Lebrecht, британського музичного критика і автора численних робіт про класичну музику, включаючи роботи про Моцарта [4]. Праця Vill розглядає опери Моцарта, включаючи «Così fan tutte» [6]. Автор аналізує музичні характеристики та історичний контекст, що допомагає зрозуміти еволюцію стилю Моцарта. Опера є важливим жанром, через який можна простежити розвиток камерно-вокальної музики Моцарта та її вплив на європейську музичну традицію. Angermüller досліджує арії, написані для Алоїзії Вебер [1]. Ця праця підкреслює важливість вокальних творів Моцарта та їх вплив на його сучасників і наступні покоління. Взаємодія між особистими і професійними аспектами життя Моцарта робить цю книгу цінним джерелом для вивчення еволюції його камерно-вокальної музики. У передмові до видання «Neue Ausgabe sämtlicher Werke» Моцарта, Giegling надає важливі відомості про історичний контекст та редакційну роботу над творами композитора [2]. Ця праця допомагає зрозуміти, як музика Моцарта вписується в загальний розвиток європейської музичної традиції. Knepler у своїй книзі досліджує життя і творчість Моцарта, що дозволяє глибше зрозуміти його музичні інновації та їх вплив на камерно-вокальну музику [3]. Це фундаментальне дослідження надає широкий контекст для аналізу його творчості. Rattalino аналізує вокальні риси у фортепіанних творах Моцарта, що дає новий погляд на його композиторську майстерність [5]. Ця праця показує, як Моцарт інтегрував вокальні техніки у свої інструментальні твори, підкреслюючи взаємозв'язок між різними жанрами його музики. Wysocki досліджує

концертні арії для сопрано, аналізуючи музичні та вокальні техніки Моцарта [7]. Це дослідження допомагає зрозуміти, як його інновації в вокальній музиці вплинули на розвиток цього жанру в європейській традиції.

Мета: розглянути пісенну творчість В. А. Моцарта як комунікативну складову епохи з позиції її інноваційної сутності генезису стилю.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальна музика (в жанрах пісні та романсу) зайняла видне місце в культурі Австро-Угорщини другої половини XVIII століття. Вольфганг Амадей Моцарт, як відомо, був надзвичайно чутливим до культурних віянь свого часу. Протягом усього свого творчого шляху він звертався до камерно-вокального жанру, створюючи чудові пісенні зразки, які зайняли гідне місце в скарбниці світового вокального мистецтва.

Моцарт демонстрував виняткову здатність адаптуватися до культурних тенденцій свого часу, успішно інтегруючи нові й актуальні елементи у свою творчість. Його постійне звернення до жанру австро-німецького Lied протягом усього життя можна розглядати як передвісник музичного романтизму, який надавав великого значення розвитку вокальної мініатюри.

Пісня, як і опера, в епоху Просвітництва вже мала своє історичне минуле. Саме тоді почали активно формуватися передумови для реформи пісенного жанру: зростання інтересу до народної пісні, оновлення під впливом німецької поезії, яка звернулася до зображення людських переживань, а також поширення погляду, згідно з яким поезія потребує доповнення музикою. Боротьба за пісню «в народному дусі» відбувалася на актуальній естетичній основі, пов'язаній з тенденцією демократизації мистецтва, характерною для епохи Просвітництва [3, 145]. Цю тенденцію зокрема представляли такі німецькі мислителі, як Йоганн Маттезон і Фрідріх Рейхардт.

Процес інтенсивного розвитку німецької пісні ознаменувався появою цілих пісенних «шкіл»: першої берлінської (засновник К.-Г. Краузе, найзначніший представник — К.-Ф.-Е. Бах) і другої берлінської (засновник — Й.-А.-П. Шульц, найбільші представники — Й.-Ф. Рейхардт і К.-Ф. Цельтер, пісні яких, однак, з'явилися вже після пісень Моцарта). Для цих композиторів, як і для багатьох інших, таких як Й.-В. Гьорнер, К.-Г. Нефе та Й.-А. Хіллер, пісня стала основним або одним з основних жанрів. Усвідомлене прагнення до простоти та чистоти стилю, до безпосередності

пояснювалося природною потребою розширити комунікативну спрямованість пісні, зробити її доступною для різних соціальних груп [5, 52]. Внаслідок цього вже до кінця 1750-х років сформувався новий тип строфічної пісні з простою мелодією в народному дусі, з нескладними гармоніями та відносно розвиненим і самостійним акомпанементом. Ця загальнодоступність, а також легкість і розважальність характеру підкреслювалися в назвах пісенних збірників нового типу, кількість яких постійно зростала, таких як «Двадцять чотири пісні, частково серйозні, частково жартівливі, з легкими, майже для всіх голосів підходящими мелодіями», «Музичні цукерки», «Музичне дозвілля» та інші.

У Відні з кінця 1770-х років жанр камерної вокальної лірики також набув значної популярності. Окрім видатних представників музичного класицизму Йозефа Гайдна та Вольфганга Амадея Моцарта, цей жанр розвивали такі композитори, як Йоганн Андреас Стеффан і Маріанна Рупрехт. Хоча вони й не належали до першого ряду композиторів, їм не можна було відмовити у таланті. Пісні цих композиторів, створені для виконання в салонах або в домашньому колі, відзначалися камерним задумом, текстами і музичною формою, що передбачали певну витонченість художнього сприйняття. Вплив австрійського зінгшпіля і італійської опери сприяв унікальному поєднанню народно-побутових рис з особливою м'якістю, мелодійністю та витонченістю музичного вираження.

Віденські композитори мали більшу свободу у виборі засобів музичної виразності. Вони широко використовували мелодичні прикраси, розспіви, повтори тексту, а також більш розвинену і самостійну фортепіанну партію. Часто їхні пісні мали більшу форму, яка іноді нагадувала арію або арієту. Цікаво, що Моцарт також трактував жанр пісні досить широко і не розмежовував, наприклад, пісню і арієту. Для нього набагато важливішими були комунікативні властивості твору для голосу, незалежно від того, чи залишалися вони в межах суто камерного, побутового, аматорського музикування, чи розширювали свої горизонти до театральнo-сценічного концертного виконання професіоналом.

Відоме легке ставлення Моцарта до роботи над вокальними мініатюрами не свідчило про його зневагу до цього жанру. Це підтверджується значною кількістю яскравих прикладів використання пісні як жанрового

архетипу для оперних арій. Так, уже в ранніх творах Моцарта можна знайти приклади самостійно існуючої пісні, яка згодом була адаптована (з іншим текстом) в оперу як невелика арія: наприклад, «Ці милі щічки» (KV 52) для голосу з супроводом клавіра і арія Бастьєна «Моя чудова кохана» з дитячого одноактного зінгшпіля «Бастьєн і Бастьєнна».

На думку Нормана Лебрехта, номери з опер і зінгшпілів, а також адаптації творів, написаних не для голосу з супроводом клавіру, не повинні зараховуватися до пісень Моцарта. Він вважає, що пісні для голосу з оркестровим супроводом, такі як «Где взять слова...» (KV 382), «Предостережение» (KV 433), «Славьте мать...» (KV 146) та мандолінова пісня «О цитра ты моя...» (KV 351), не є частиною його вокальних мініатюр [4, 214–215].

Моцарт, як видатний майстер масштабних музичних форм, вирішує завдання «мініатюрності» жанру через глибоке розширення художніх меж пісенних творів, забезпечуючи їхню комплементарність у часових та просторових характеристиках. Його камерно-вокальні мініатюри часто є як би дорогоцінними фрагментами грандіозних творів, особливо оперних, які надихаються великим масштабом почуттів і відзначаються вражаючими характеристиками. Незважаючи на обмежені часові рамки жанру, пісенні твори Моцарта володіють неперевершеною експресивністю і художньою цілісністю, завдяки використанню різноманітних тембрових метаморфоз, варіацій у звучанні фактурних шарів та інших засобів музичної виразності. Зокрема, завдяки цим елементам, його мініатюри демонструють високу ступінь комунікативності, що є невід'ємною частиною художньої системи композитора. Це забезпечує глибоке і тонке сприйняття творів, які, попри їх жанрові обмеження, досягають високого рівня емоційної та естетичної виразності. Розглядаючи питання жанрового архетипу, слід зазначити, що з часом, досягнувши високого рівня композиторської майстерності, Моцарт використовував пісенний матеріал як базу для створення композиції арій. Інтонаційний характер арії Сюзанни «Прийди, мій друже, прийди» явно перегукується з піснею «Сум за весною» (KV 596), що також написана в тональності F-dur. Більш того, мелодика пісні «Сум за весною», яка, як відомо, близька до мелодії справжньої німецької народної пісні «Я дівчина-швабка», також має спільні риси з темою фінального рондо фортепіанного концерту B-dur (останній у цьому жанрі, KV 595), написаного всього за

вісім днів до пісні. Арія з опери «Дон Жуан» також могла отримати своє натхнення від пісні «О цитра ти моя», що супроводжується мандоліною. Окрім інтонаційної схожості та плавного ритму на 6/8, слід звернути увагу на загальність фактури, що імітує звучання струнного щипкового інструмента. Арія «Не бійся, мій друг» (KV 505), написана 27 грудня 1786 року для Ненсі Стораче, першої Сюзанни в опері «Весілля Фігаро», є особливо цікавою з точки зору розширення традиційного інструментального складу концертної арії. Цей твір містить той же текст, що і арія Ідаманта, написана для виконання у Відні в опері «Ідомей». Унікальність арії полягає в інтеграції фортепіано в оркестрову партію як сольного інструмента, що є новаторським рішенням в контексті концертної арії.

Збагачення оркестрового звучання тембром клавійно-струнного молоточкового інструмента створює ефект особливої «просторовості» звучання: інструмент, що виконує концертуючу роль, і вокальна партія формують надзвичайно багатий на відтінки емоцій діалог, таким чином, стаючи невід'ємною частиною твору. Wysocki відзначає, що ця чудова лірико-симфонічна сцена могла символізувати любовний зв'язок між Стораче і Моцартом (цит. за: [7, 56]). У будь-якому випадку, цілісність художнього простору цього твору відкривається слухачу через унікальність «фонічності», звукового втілення неповторних образів Моцарта. Моцарт продемонстрував свої неперевершені зразки камерно-вокального мистецтва, ставши, таким чином, характерним представником віденської традиції в жанрі пісні. Зокрема, його знамениті пісні «Фіалки» (KV 476 на текст Й. Гете) і «Коли Луїза спалювала листи свого коханого» (KV 520) представляють важливі досягнення в цьому жанрі. Після п'ятирічної перерви Моцарт знову звертається до жанру пісні, який у Відні переживає період розквіту після 1780-х років.

Серед представників віденської пісні цього періоду (Грюнвальд, Кожелух, Хольцер, Хофмейстер, Штадлер, Штеффан та інші) виділяється Йозеф Гайдн, чий «Німецькі пісні» вийшли у світ у 1781 та 1784 роках. В цю насичену музичними подіями, але ще не зовсім визначену в духовних орієнтирах пісенну сцену вступає Моцарт зі своїми піснями 1785–1787 років.

Згідно з листом Констанції Хертель, Вольфганг Амадей Моцарт мав власну книжку, куди вписував вірші, які йому подобались і які надихали його на створення

музики. Серед німецьких поетів, які приваблювали композитора, були анакреонтики, такі як Хагедорн і Хьольті, а також Блюмауер, Вайсе, Гермес, Гюнтер, Штурм, Овербек, Міллер, Рашкі, Уц, Якобі та інші. Хоча Моцарт написав лише одну пісню на текст Гете і не звертався до творів Лессінга, Гердера та Шиллера, це не означає, що він зовсім не знав їх літературного творчості. Моцарт був відомим палким театралом. Ще в Зальцбурзі, в архієпископському театрі, він мав можливість бачити різні драматичні вистави, повний список яких міститься в книзі Ф. Піркмаєра «Über Music und Theater am Salzburger Hof» (1762–1775). Після 1775 року, коли був відкритий новий міський театр, Моцарт проявив жваву зацікавленість до виступів блукаючих труп, таких як трупи Бьома і Шиканедера, репертуар яких включав твори Шекспіра та Лессінга [2, 8]. Ще більше матеріалу надають листи з Відня. Як справедливо підкреслює Vill, вони свідчать про значний вплив серйозної віденської драматургії тих років на мистецтво Моцарта [6, 228]. В широкому діапазоні поезій, використаних композитором у своїх піснях, важко переоцінити значення Гете, який звільнив ліричне вираження як у поезії, так і в музиці від оков раціоналізму, що намагався обмежити розвиток ірраціональних, творчих сил, тобто всього чужого креативному початку. За твердженням численних дослідників, текст «Фіалки» потрапив до рук Моцарта завдяки щасливій випадковості. Взятий з першого зінгшпілю Гете «Ервін і Ельміра» (1775), він був надрукований у журналі «Iris» (т. 2, с. 3).

Наукова новизна. Отже, у статті поглиблено інформацію щодо аналізу комунікативна складова пісенної творчості як підґрунтя для створення наскрізної ланки у розвитку епохи як у творчості В. А. Моцарта, так й у порівнянні з іншими маловідомими композиторами того часу. Виявлено, що генезис пісні створює еволюційний процес становлення жанру та його введення до характерних ознак того чи того часу.

Висновки: Таким чином, нововведення Моцарта в галузі пісні, що орієнтовані в майбутні століття, охоплюють весь комплекс музично-виразних засобів, образне наповнення, архітектоніку та фортепіанне супроводження. Вони мають неперехідне значення. Творчість композитора стала вищим вираженням прогресивних досягнень музичної культури його часу. Почавши з непомітних

творів у стилі побутової пісні, він незабаром досяг рівня кращих зразків вокальної лірики своєї епохи. Більше того, композитор вніс у пісню свої яскраво індивідуальні риси, значно піднявши її якісну складову. Пісня в його творчості виявила швидкий і значний прогрес у відповідності з ростом художнього світогляду і майстерності класика, еволюціонуючи від простішої її варіації — куплетної пісні — до творів, оснований на цілісному розвитку. Має виняткову сприйнятливості до найбільш прогресивних течій художньої думки століття, Моцарт відтворив унікальну в глибині пізнання картину епохи в численних її відображеннях. Його камерно-вокальні твори, слідує сформованим жанровим традиціям, стали справжньою вершиною еволюції віденської пісні. Вони по праву здобули глибоке значення, ставши носіями прогресивного світосприйняття, яке передбачило вступ музичного класицизму в нову фазу свого розвитку, що знаменувала вершину жанру в XIX столітті.

References

1. Angermüller, R. (2001). Mozarts Arien für Aloisia Weber. In *Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi*. Berlin, 41–55 [in German].
2. Giegling, F. (1958). Vorwort. Zum vorliegenden Band. In W.A. Mozart (Ed.), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Singspiele und Kantaten*. Kassel, Basel, London, New York, VI–XII [in German].
3. Knepler, G. (2005). *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*. Berlin [in German].
4. Lebrecht, N. (2007). *The Life and Death of Classical Music*. URL: <https://archive.org/details/lifedethofclass00lebr/page/n5/mode/2up> [in English].
5. Rattalino, P. (2001). La vocalità di Mozart al pianoforte. In *Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi*. Berlin, 51–58 [in Italian].
6. Vill, S. (2005). Mozart's Opern. Così fan tutte ossia la scuola degli amanti. In *Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte"*. München, 213–237 [in German].
7. Wysocki, C. (2006). *Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano*. Lucca [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 08.07.2024
Отримано після доопрацювання 09.08.2024
Прийнято до друку 19.08.2024

УДК 78.036.9:78/071]781.5:786.8
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313324

Цитування:

Годлевський В. О. Фольклорно-джазові наративи трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 231–238.

Годлевський Володимир Олександрович, аспірант, провідний концертмейстер кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, <https://orcid.org/0000-0002-9889-5767> volodymyr.hodlevskyy@gmail.com

Hodlevskyy V. (2024). Folklore and Jazz Narratives of Transformation and Interpretation Author's Concept of Volodymyr Hodlevskyy in "Introduction and Tokata" Composition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 231–238 [in Ukrainian].

**ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВІ НАРАТИВИ
ТРАНСФОРМАЦІЙНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ
ВОЛОДИМИРА ГОДЛЕВСЬКОГО У КОМПОЗИЦІЇ «ІНТРОДУКЦІЯ І ТОКАТА»**

Мета роботи – конкретизувати фольклорно-джазові наративи трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата», запропонувати алгоритм впровадження новітніх художніх можливостей при мікшуванні фольклору та джазу як перспективної тенденції сучасного музичного мистецтва. **Методологія дослідження** полягає у використанні аналітичного та системного підходів для розкриття основних принципів та методів застосування фольклору та джазу у композиторській практиці, а також в апробації впливу фольклорно-джазового напрямку на художньо-виконавський аспект сучасного акордеонно-баянного мистецтва України першої чверті ХХІ століття. **Наукова новизна.** Уперше здійснені аналіз та апробація трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського на прикладі авторської композиції «Інтродукція і Токата»; розглянуто ємність та універсальність художньо-стилістичного наповнення визначеної авторської ідеї; запропоновано нові задуми та перспективи щодо розкриття трансформаційно-інтерпретаційної концептуальної думки автора у мікшуванні та синтезі фольклору та джазу. **Висновки.** Фольклорно-джазові наративи сучасної трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції твору В. Годлевського «Інтродукція і Токата» полягають у впровадженні, удосконаленні, зростанні та адаптації новочасних художніх можливостей шляхом мікшування фольклору, як оплоту традиційної та сталої орнаментики культурного надбання та джазу – модернової, сучасної та новітньої музичної матерії, що постійно потребує розвитку та видозміни у призмі імпровізованого контенту сьогодення та транскрипції в майбутній культурно-мистецький простір.

Ключові слова: фольклор, джаз, наративи, фольклорно-джазовий напрям, акордеон, баян, акордеонно-баянне мистецтво України, інтерпретація, трансформація, концепція, композитор, Володимир Годлевський.

Hodlevskyy Volodymyr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Folklore and Jazz Narratives of Transformation and Interpretation Author's Concept of Volodymyr Hodlevskyy in "Introduction and Tokata" Composition

The purpose of the work is to define and specify the folklore-jazz narratives of the transformational-interpretive authorial concept of Volodymyr Hodlevskyy in the composition "Introduction and Toccata", to propose an algorithm for the introduction of the latest artistic possibilities when mixing folklore and jazz, as a promising trend of the modern musical environment. **The research methodology** consists in considering analytical and systematic approaches to reveal the main principles and methods of applying folklore and jazz in compositional practice, as well as in approbation of the influence of the folklore-jazz direction on the artistic and performing aspect of the modern accordion and legend art of Ukraine in the first quarter of the 21st century. **Scientific novelty.** For the first time, the analysis and approbation of the transformative-interpretive author's concept of Volodymyr Hodlevskyy was conducted on the example of the author's composition "Introduction and Toccata"; the capacity and universality of the artistic and stylistic content of a certain author's composition are considered; new ideas and perspectives are proposed regarding the disclosure of the author's transformative-interpretive conceptual thought in the mixing and synthesis of folklore and jazz. **Conclusions.** Folk-jazz narratives of the modern transformative-interpretive author's concept of Volodymyr Hodlevskyy's "Introduction and Toccata" consist in the introduction, improvement, growth and adaptation of modern artistic possibilities by mixing folklore, as a stronghold of traditional and stable ornamentation of cultural heritage, and

jazz – modern, contemporary and the newest musical continent, which constantly needs development and modification in the prism of the improvised content of the present and transcription into the future cultural and artistic space.

Keywords: folklore, jazz, narratives, folklore-jazz direction, accordion, bayan, accordion-bayan art of Ukraine, interpretation, transformation, concept, composer, Volodymyr Hodlevskyi.

Актуальність дослідження полягає у тому, що фольклорно-джазові нарativi трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата» мають вагоме значення для виконавців фольклорно-джазового напрямку акордеонно-баянного мистецтва України першої чверті ХХІ століття. На наш погляд фольк-джаз, як напрям має безкрайній потенціал у виконавській і композиторській творчості сучасного часопростору та залишається замало репрезентованим у новітньому науковому середовищі. Розкриття художніх, стилістичних, творчих та мистецьких аспектів, що безпосередньо впливають на розвиток та становлення виконавсько-композиторських доробків потребує активізації та концентрації уваги наукового кола до вищезазначеної проблематики. Дослідження новітніх винаходів, концепцій та активізації творчого руху художньо-стильового вектору руху фольклорно-джазового напрямку на прикладі композиції Володимира Годлевського «Інтродукція і Токата» сприятиме розкриттю динаміки та перспективи розвитку акордеонно-баянного мистецтва України першої чверті ХХІ століття, а отже є актуальним.

Мета роботи – визначити та конкретизувати фольклорно-джазові нарativi трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата» та запропонувати новітні художні можливості їх впровадження при мікшуванні фольклору та джазу, як перспективної тенденції сучасного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Звернення, цитування та відтворення музичної матеріки національного традиційного фольклору грає надважливу роль у створенні та реалізації якісного авторського мистецького контенту, максимально наближеного до художньо-стильової палітри творчого задуму композитора. Використання джазової стилістики, як надсучасного пласту трансформаційних та інтерпретаційних процесів у розкритті художньої концепції роботи автора, допомагає створити найбільш насичений музичний матеріал та втілити всю безодню почуттів та емоцій, потрібних для художнього висвітлення мелодійного

підґрунтя, як кінцевого результату кропіткої роботи переформатування ідейного концепту в художню одиницю формотворення. Мікшування фольклору та джазу допомагає сучасному інтелекту розкрити нові художні горизонти матеріки, рухатись у сучасному ритмічному хаосі музичного середовища, зануритись у всесвіт емоційного та філософського самозабуття. А. Сташевський в своїй роботі говорить про вищезгадані елементи за допомогою власного визначення, а саме «феномену стильового синтезу», що підтверджує нашу думку про потенціал новітньої трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції композиції «Інтродукція і Токата». «Стильове оновлення музичної мови сучасної баянної музики не могло оминати вплив такого багатого й яскравого напрямку музичної культури, яким є джаз» [6, 206].

Новітнє осмислення мелодики сприяє стрімкому злету до сучасних обріїв новітнього часопростору та чіткого розуміння потреб художньо-стильового попиту музичної матеріки майбутніх поколінь.

Вищезазначена тематика спонукала автора розкрити композиторські задуми не тільки в нотній площині, а й створити власну концепцію дослідження, в якій мова піде про апробацію художніх перспектив та розкриття фольклорно-джазових нарativів новітньої трансформаційно-інтерпретаційної думки на прикладі композиції В. Годлевського «Інтродукція і Токата».

Виконання твору на сучасному інструментарії акордеонно-баянного мистецтва з використанням тембральної палітри, виборної клавіатури та широкого регістрового діапазону тощо, охоплює множинні далекосяжні елементи виконавської майстерності та засоби художньої виразності. Актуальність вищезазначеної думки підтверджує науковець, сучасний композитор В. Марченко, наголошуючи у своєму дослідженні на тому, що «широке використання різноманітних специфічних інструментально-технічних прийомів та акустичних ефектів, створює новий звуковий образ акордеона» [4, 91].

Композицію «Інтродукція і Токата» можна поділити на дві умовно-окремі художньо-тематичні частини, які поєднані між собою смисловою каденцією, створеною для логічного та органічного входження

художньо-тематичного матеріалу в новий виток розвитку музичної матерії, суттєво розширюючи межі траєкторії концептуального руху композиторського задуму.

«Інтродукція» – невеликий вступ, що передує основній частині музичної композиції. На початку «Інтродукції» закладений смисловий вступ, який розкриває художньо-стильове спрямування твору, вимальовує фольклорно-джазові наративи та спрямовує нашу увагу до подальшого смислового розвитку тематичного матеріалу. Застосування регістру «тутті» відкриває потужний, насичений гармонічний матеріал вступу. Логічна кульмінаційна фермата та

післяферматна звучача пауза у 8 такті композиції змінюються м'якою лінією акордів супроводу, які провокують початок смислової мелодійної лінії у 13 такті на регістрі «фагот», імітуючи мелодику фольклорного колориту ближнього Сходу. Культура означеного регіону багата мелізматичними зворотами та інтонаційними обіграваннями основної мелодики що влучно відображає стан інтерпретаційної думки автора та подальший розвиток і насичення художньої лінії викладення матеріалу (нотний приклад 1).

«Інтродукція». Вступ та розвиток основної мелодичної лінії.



Нотний приклад 1. Вступ Інтродукції.

Важливо підкреслити чіткий гармонічний супровід та постійні модуляційні звороти тематичного матеріалу, які додають музичній матерії імпульсивний розвиток, допомагаючи мелодії зробити стрибок у напрямку швидкісного руху вирію мелізматичності та дрібних тривалостей, обіграних східними інтонаваннями паралельно з елементами джазової імпровізації.

А. Гончаров розповідає у своїй роботі «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» про синтез фольклору та джазу, під впливом якого розкривається «свобода мислення, імпровізаційність, оригінальність гармонічної мови». «Мабуть є дещо спільне, що зближує ці два стилі – неофольклоризм і джаз. Невипадково до джазових традицій звертаються І. Стравинський і М. Скорик, М. Сидельников і А. Ешпай, А. Білошицький і В. Власов. Елементи біт-музики, сімфо-джазу

зустрічаємо в творах І. Шамо, Л. Колодуба, Є. Станковича, І. Карабиця, Б. Буєвського, Я. Губанова, М. Полоза» [1, 108].

Фольклорно-джазова діалектика твору дозволила закласти новітні стилістичні знахідки з переформатування та переінтонування мелодико-гармонічної лінії (зміщення акцентів на слабкі долі, скорочення фрази, тонально-модуляційні звороти, використання стилістичної мелізматичності для імітації чверть тонового інтонування та інше), що беззаперечно можна вважати першоджерелом новітньої трансформаційно-інтерпретаційної думки у розкритті сучасного контенту та забезпеченні репертуаром новітніх художньо-стильових обріїв акордеонно-баянного мистецтва України.

З 30 такту вимальовується друга смислова мелодійна лінія, що провокує нову хвилю музичного сплеску. Завдяки вільному художньо-смислому трактуванню

імпровізованої динаміки музичної матерії вона опрацьовує модуляційні звороти у правій руці, напруження та динамічне насичення провокують накопичення смислового напруження та акумуляцію технічної енергії. Використання регістру «орган» на акордеоні чи баяні створює ефект підкреслення фольклорного малюнку східної культури, ніби намагання відтворити органічну сировину музичної матерії культурного простору Близького Сходу. Постійне «блукання» гармонійної акордової лінії на півтон/тон в лівій руці спричиняє сталий ефект «буксування», одночасно провокуючи емоційний розгін мелодичної лінії з використанням дрібних тривалостей та накопичення енергії (35-38 такти) та її подальшого виплеску.

Вивільненню музичної енергетики сприяє стрімка експресія та низхідний перехід до появи нової хвилі, яка починається з малої октави у 41 такті і розвивається наступні десять тактів. Поступове підвищення динамічного та гармонічного фону завдяки пульсуючому насиченню лівій руці та постійній модуляції на півтон, тон сприяє виходу на фінальну частину «Інтродукції».

З 52 такту починається заключний матеріал першої частини твору («Інтродукції»). Зміна розміру та темпова агогіка провокує розширення матеріалу, його традиційне фольклорне обігравання до 55 такту поступово підводить до логічного затвердження (56 такт) в новочасній тональній палітрі (*c-moll*). Матеріал 57-61 тактів являє собою своєрідний перехід з використанням фольклорного розмаїття кварто-квінтових блукаючих інтервалів в лівій руці та тріольного обігравання основної мелодії в правій, як відлуння попереднього матеріалу та традиційне розмаїття гармонії та мелодики Близького Сходу. Темпо-ритмічне сповільнення та розширення матеріалу провокує всеосяжне *rittenuto* та повну зупинку потоку музичної мелодики для логічного трансформування у новий художньо-інформаційний контент другої частини.

Зміна динаміки, ритму, темпу, розміру та тематичного матеріалу (62-77 такти) розпочинає експлікацію умовно другої масштабної частини композиції – «Токати».

Токата – композиція віртуозного характеру, витримана у швидкому, ритмованому безперервному русі. Викладення музичного матеріалу у такому викладенні допомагає розкрити задум автора, та намалювати художні образи модернової

імпровізаційної лінії. Фольклорно-джазова стилістика сприяє розкриттю картин образного мислення слухача та виконавця, а також допомагає максимально охопити сучасну стилізацію подання музичного матеріалу твору (*нотний приклад 2*).

З 77 такту хроматична імпровізованість мелодики з використанням регістру «фагот» змінює динамічні відтінки другої частини твору порівняно з початком з *forte* на *mezzo piano* та анонсує новий виток безперервного руху тематичного матеріалу для подальшого розкриття трансформаційно-інтерпретаційної концепції твору. Зміна розміру у 94 такті презентує новий матеріал, стилістично відтворений у канонах музичної матерії Близького Сходу. Акцентування та використання ладів народної музики, двічі гармонічного мажору та двічі гармонічного мінору, сприяло розкриттю стилістичної мелізматики твору, що створило передумови до максимального проникнення у фольклорне середовище мелодики Близького Сходу.

Починаючи з 102 такту композиції починається ущільнення ритмічного малюнку в лівій руці та насичення фактурного заповнення в правій. Додавання регістру «орган» додає гострого колориту у створені мальовничої картини інтонаційних ладо-гармонічних зворотів у обіграванні основної мелодичної лінії. Використання тріoley в правій руці додає свіжого енергійного звучання та забезпечення щільного токатного безперервного руху у імпровізаційному потоку мелодики, як інтерпретаційного елемента викладення художнього задуму автора

Підготовка до середньої частини токати, як нового пласту фольклорно-джазового матеріалу починається з 118 такту. Поступове насичення фактури, рухливий розвиток динаміки, постійні модуляційні ходи в лівій руці вгору розвивають та втілюють ідею автора щодо введення нових стилістичних обріїв, засобів виразності, новітніх прийомів міховедення, акордової текстури та фольклорно-джазового гармонічного окрасу у новітньому викладенні музичного матеріалу, який з'явиться у 126 такті композиції (середня частина «Токати»)

Основою середньої частини «Токати» є об'ємне застосування міхових прийомів гри та модуляційних зворотів мелодійного та гармонійного насичення, як елементів трансформаційно-інтерпретаційної концепції фольклорно-джазової наративи розкриття авторського задуму композитора. Сюжетна лінія полягає у контрастному застосуванні

фольклорно-джазового мелосу, ніби застосування суперництва та конкуренції художньо-стильових змагань сучасної імпровізаційної материки разом з фольклорною мелодикою за для розкриття образних картин безперервного руху сучасного часопростору. Сучасна музикознавця і культурологиня С. Садовенко у

своєму дослідженні трактує уніфікацію новочасного музичного мистецтва, слухно зауважуючи, що «новітній фольклоризм (неофольклоризм) є трансестетичним та транскультурним, що поєднує локальні особливості народної культури з глобальними тенденціями розвитку сучасного суспільства» [5, 246].

Початок «Токати».



Нотний Приклад 2. Початок Токати(62-70 такти).

О. Супрун, досліджуючи «Мистецтво джазу як форму взаємодії музичних культур», розкриває цінність комунікативної функції у музичному середовищі. «Проблема комунікативності, комунікативної функції особливо цікавила музикантів різних епох і стильових напрямів. Це, передусім, було пов'язано з визначенням успіху того чи іншого музичного твору серед публіки» [7, 34].

На нашу думку, поєднання фольклору і джазу в означеній композиції надає як комунікативні, так і безпрецедентні художні та технічні показники віртуозності, а стилізація музичної сировини Близького Сходу на думку автора, надає можливість знайти та відкрити новітню музичну орнаментику, рані не вживану в акордеонно-баянному музичному середовищі.

Використання цілого міксу новітніх засобів виразності (мелізматика, поліметрія, агогіка, темпероване глісандо, тремоло та рікошети міху) у поєднанні з східним мелосом змогли втілити образні етнокультурні картини автора та окреслити постійну експресію токатної форми для досягнення кінцевої мети – розкриття художнього змісту композиції.

Сучасна культурологиня Ж. Денисюк розкриває тематику етнокультурних цінностей в умовах соціокультурних трансформаційних процесах суспільства, зауважуючи, що «етнокультурні цінності як певні життєві орієнтири формуються і утверджуються культурою етносу, що в процесі своєї еволюції здійснює відбір і «кристалізацію» певних вартостей, які мають першорядне значення в бутті спільноти» [2, 337].

Повертаючись до композиції «Інтродукція і Токата» ми звертаємо увагу на появу нової теми у Східному характері, яка свідчить про демонстрацію ще однієї хвили художньо-тематичного сплеску. Якщо в попередньому музичному матеріалі мелодично-гармонічна лінія проходила у яскравому акордовому насиченні та залучені модуляційних зворотів на малу терцію в гору, то починаючи з 150 такту автор показує всю красу східного мелодизму з використанням та імітацією лише одноголосного матеріалу, який ніби імітує звучання інструменту Близького Сходу – зурни.

Зурна – духовий народний інструмент, поширений на Близькому та Середньому Сході, традиційний музичний інструмент кримських татар та понтійських греків. Від турецького *surna* походить й українське «сурма».

Для осучаснення музичного матеріалу та стилістичного забарвлення, починаючи з 154 такту автор додає підголосся до основної мелодії. Розробка основної теми переходить в площину модуляційних зворотів з 158 такту, ніби підкреслюючи безперервний динамічний рух у подальші горизонти імпровізаційного мислення. Додавання до основної мелодійної теми все більше підголоскових інтервалів та гармонійних сполучень розширює художнє насичення твору, застосування східної мелізматика додає колоритного навантаження, застосування джазової імпровізаційності забезпечує новітню ідею розкриття трансформаційно-інтерпретаційної концепції викладення твору

З 190 такту починається перехід до пульсуючого матеріалу із застосуванням постійного чіткого ритмічного малюнку в лівій руці. Імпровізаційне наповнення твору веде нас до часткового повторення мелодики матеріалу (як у 78 такті) – так званої репризи, але вже в новітніх художніх фарбах та мелодико-гармонійних зворотах починаючи з 214 такту. Додавання ритмічної пульсації на постійній основі в лівій руці підкреслює драматичну насиченість та вихід на кульмінаційну частину композиції. Дзеркальність репризи можна назвати умовною у зв'язку з переосмисленням та перезавантаженням основного мелодичного малюнку можливими сучасними засобами виразності художньо-стильового розмаїття фольклорно-джазового контенту. Токатна основа твору демонструє безперервність та віртуозність насиченого, постійного руху до розкриття художньо задуму автора у

наближенні до кульмінаційного моменту композиції.

Кульмінація твору починається з 230 такту композиції. Насиченість попереднього матеріалу різко змінюється динамічним відтінком *subito piano*. Додавання до токатного руху тремоло міхом, презентує фактично останню хвилю нової музичної материка, структуру якої можна умовно поділити на чотирьохтактне фразування. Поступове додавання динаміки та модуляційних зворотів кожної нової фрази демонструє поступовий вихід на крайню, максимально динамічну хвилю музичного твору, ніби виходячи за рамки можливостей одного інструменту та втілюючи палітру можливостей цілого ансамблю чи оркестру.

Б. Кисляк зауважує в своєму дослідженні на активне залучення технічних та тембральних можливостей інструментарію. На його міркування, «баяни-акордеони в естрадних колективах залучають як елемент комплексного фольклорного образу. Поширене явище в сучасних естрадних ансамблях за участю народного інструментарію – це елементи етноджазу, стилю, що поєднує традиційні форми музикування академічного та фольклорного музикування та сучасні естрадні тенденції. Характерна ознака такого стилю – скерованість на діалог з іншими культурами, збагачення їхніми ідеями та інструментарієм» [3, 145].

Задум автора щодо кульмінаційної частини полягає в розкритті новітнього трансформаційно-інтерпретаційного матеріалу влучно застосованими засобами виразності в контексті мелодики Близького Сходу. Концепція твору полягає в розширенні художніх можливостей шляхом поєднання фольклору, як оплоту традиційної та сталої орнаментики культурного надбання, та джазу - модернової, сучасної та новітньої музичної материка, що постійно потребує розвитку та видозміни у призмі імпровізованого контенту сьогодення та транскрипції в майбутній культурно-мистецький простір (нотний приклад 3).

Починаючи з 245 такту твору йде кульмінаційне прискорення розвитку музичного насичення. Потактові модуляційні звороти призводять у 250 такті до масштабного виверження художньої енергії шляхом трансплантації основи мелодійного руху (кварто-квінтовий мелодизм) у новітню оболонку фольклорно-джазового концепту (250–253 такти).

Кульмінація.

Нотний приклад 3. Кульмінація (230-235 такти).

Своєрідним відлунням початкового матеріалу «Токати» є *Coda*. Використання мелодійної лінії початкового музичного матеріалу (62 такт), як основної теми коди починаючи з 254 такту, демонструє єдину тематичну спрямованість всього художнього твору. Зміна розміру твору, корективи в напрямку помірного темпового руху *moderato*, ущільнення фактурного плану, використання кварто-квінтового дублювання основної мелодичної лінії, застосування басу та виборної клавіатури в лівій руці з джазовими елементами ставить фінальну крапку в осмисленні підсумків художнього

навантаження задуму автора у кінцевому епізоді всієї композиції. Динамічне насичення до трьох *forte* у 269 такті та тривала *fermata* разом з агогічним підсиленням, шляхом застосування руху *ritenuto*, створили ефект максимального розширення фактурного матеріалу до повної зупинки. Наступне вивільнення експресії шляхом потужного, емоційного акордового позиційного пострілу з підсиленням динаміки з *subito forte* до трьох *forte* створили передумови імпульсивної потужної крапки детермінованого закінчення композиції (нотний приклад 4).

Coda всієї композиції.

Нотний приклад 4. *Coda* всієї композиції (254-261 такти).

Висновки. Фольклорно-джазові наративи сучасної трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції твору Володимира Годлевського «Інтродукція і Токата» полягають у впровадженні, удосконаленні та адаптації новочасних художніх можливостей шляхом міксування фольклору, як оплоту традиційної та сталої орнаментики культурного надбання, та джазу - модернової, сучасної та новітньої музичної матерії, що постійно потребує розвитку та видозміни у призмі імпровізованого контенту сьогодення та транскрипції в майбутній культурно-мистецький простір.

Література

1. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції в баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 156 с.
2. Денисюк Ж. 3. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у функціонуванні аксіосфери суспільства / Автореф. дис. ... доктора культурології. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. 454 с.
3. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : автореф. дис. ... мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2019. 245 с.
4. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.) / Дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. 225 с.
5. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2019. 356 с.

6. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виразальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

7. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. 195 с.

References

1. Honcharov, A. (2006). Neo-Folkloristic Tendencies in the Accordion Work of V. Zubytskyi. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Denisyuk, Zh. (2018). Post-Folklore of Communicative Internet Practices in the Functioning of the Axiosphere of Society. *Author's Abstract of Doctoral Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kysliak, B. (2019). Bayan in Chamber and Ensemble Music of Ukrainian Composers: Historical and Stylistic Aspect. *Author's Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
4. Marchenko, V. (2017). Historical and Cultural Dimensions of the Evolution of Accordion Art in Ukraine (second half of the 20th – beginning of the 21st century). *Candidate of Science's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Sadovenko, S. (2019). Chronotopes of Axiosphere of Ukrainian Folk Art Culture. Kyiv [in Ukrainian].
6. Stashevskiy, A. (2013). Modern Ukrainian Accordion Music: Expressive Means, Compositional Technologies, Instrumental Style. Luhansk [in Ukrainian].
7. Suprun, O. (2011). Art of Jazz as a Form of Interaction of Musical Cultures. *Candidate of Science's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2024
Отримано після доопрацювання 01.08.2024
Прийнято до друку 08.08.2024

Цитування:

Голубов Д. Р. «Хвилі Мартено» у музиці французького авангардного кінематографу першої половини XX століття (на прикладі творчості А. Онеггера). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 239–247.

Голубов Дмитро Русланович,
аспірант Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-6907-3828>
golubovdima91@gmail.com

Holubov D. (2024). 'Martenaut Waves' in the Music of the French Avant-Garde Cinematographer of the First Half of the 20th Century (on the example of the creativity of A. Honegger). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 239–247 [in Ukrainian].

**«ХВИЛІ МАРТЕНО» У МУЗИЦІ ФРАНЦУЗЬКОГО АВАНГАРДНОГО КІНЕМАТОГРАФУ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ А. ОНЕГГЕРА)**

Мета дослідження – виявлення образно-семантичної та символічної специфіки трактування тембральності «хвиль Мартено» у музиці французького авангардного кінематографу першої половини XX століття, в тому числі й у творчості А. Онеггера. **Методологія дослідження.** Суттєвими для цієї роботи виявилися культурно-історичний, міждисциплінарний історико-культурологічний, а також аналітико-музикознавчий методи. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше введено в мистецтвознавчий обіг матеріали щодо кіномузики А. Онеггера та її тембральної специфіки, позначеної зверненням до семантико-виразних особливостей «хвиль Мартено». **Висновки.** На зламі XIX–XX століть, у результаті стрімкого науково-технічного прогресу на авансцену світової культури виходить мистецтво кіно. Єдність кінематографа та музики посилюється виникненням у 1926-1927 роках звукового кіно, у якому музика фіксується на ту саму плівку, що й зображення. Органічним в цьому процесі стає використання електричних музичних інструментів, в тому числі й «хвиль Мартено». Завдяки своєму незвичному тембру вони набули змістовного статусу втілення «матеріалізації нематеріального». Світ галюцинацій і сновидінь, містичних духовних одкровенень і незвичайних природних явищ – таким був діапазон образів, які передавали за допомогою даного інструмента в кіномузиці Франції 1930-х-1940-х років. Найбільш плідно в цій сфері в названий період працював А. Онеггер, чий творчий доробок налічує більше сорока саундтреків, у тому числі з використанням «хвиль Мартено». Одними із перших фільмів, в яких застосовується виразна тембральність цього інструменту, стали науково-фантастична кінострічка «Кінець світу» (1931) режисера А. Ганса, а також анімаційний кінотвір «Ідея» (1934) режисера Б. Бартоша та художника Ф. Мазереля. У музичному супроводі цих фільмів тембральність «хвиль Мартено» посідає чи не найвагоміше місце, розкриваючи зв'язок інструмента зі сферою Сакрального і Космічного та духовно-стильовими пошуками європейської культури модерну.

Ключові слова: французька культура і музика першої половини XX століття, кінематограф, французький кінематограф, кіномузика, «хвилі Мартено», кіномузика А. Онеггера, культура французького модерну, стиль, А. Ганс – «Кінець світу», Б. Бартош – Ф. Мазерель «Ідея».

Holubov Dmytro, Postgraduate Student, Department of Theoretical and Applied Culturology, Odesa A. N. Nezhdanova National Academy of Music

'Martenaut Waves' in the Music of the French Avant-Garde Cinematographer of the First Half of the 20th Century (on the example of the creativity of A. Honegger)

The purpose of the study is to reveal the figurative, semantic and symbolic specificity of the interpretation of the timbre of "Martenaut waves" in the music of the French avant-garde cinematography of the first half of the 20th century, including in the work of A. Honegger. **Research methodology.** Cultural-historical, interdisciplinary historical-cultural, as well as analytical-musicological methods were essential for this work. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that it introduces for the first time into the circulation of art historians the materials related to the film music of A. Honegger and its timbral specificity, marked by an appeal to the semantic and expressive features of the "Martenaut waves". **Conclusions.** At the turn of the 19th and 20th centuries, as a result of rapid scientific and technical progress, cinematography came to the forefront of world art. The unity of cinematography as a synthetic art and music is strengthened by the emergence of sound cinema in 1926-1927, in which music is recorded on the same film as the

image. The use of electric musical instruments, including "Martenaut waves", becomes organic in this process. Thanks to their unusual timbre, they acquired the meaningful status of the embodiment of "the materialisation of the intangible." The world of hallucinations and dreams, mystical spiritual revelations and unusual natural phenomena – such was the range of images that were conveyed with the help of this instrument in French film music of the 1930s and 1940s. A. Honegger worked most fruitfully in this field during the mentioned period, whose creative output includes more than forty soundtracks, including those using "Martenaut waves". One of the first films in which the expressive timbre of this instrument is used was the science fiction film "The End of the World" (1931) directed by A. Gans, as well as the animated film "Idea" (1934) directed by B. Bartosh and artist F. Mazerel. In the musical accompaniment of these films, the timbre of the "Martenaut waves" occupies almost the most important place, revealing the connection of the instrument with the sphere of the Sacred and the Cosmic and the spiritual and stylistic searches of European modern culture.

Keywords: French culture and music of the first half of the 20th century, cinematography, French cinematography, film music, "Martenaut waves", film music by A. Honegger, French modern culture, style, A. Gans – "End of the World", B. Bartosh – F. Mazerel "Idea".

Актуальність теми дослідження. Є. Куш свого часу зазначав, що «електромузичні інструменти є відображенням технічного прогресу суспільства, наочним прикладом симбіозу мистецтва і високих технологій. За майже сторічну історію існування електромузичний інструментарій значно збагатив палітру виражальних засобів у сфері популярної й експериментальної музики. Його розвиток став одним з еволюційних факторів сучасної музичної культури. Утвердження концепції "штучного" (синтезованого) звуку набуло парадигмального статусу і вплинуло на музичне мистецтво в умовах культурних трансформацій ХХ ст.» [3, 4]. В зазначених процесах суттєве місце належить тембральності «хвиль Мартено», що набули особливої популярності у французькій музиці першої половини ХХ століття, в тому числі й у кіномузиці А. Онеггера. Тембрально-семантичні якості даного інструменту в поєднанні з їх духовно-символічною виразністю, репрезентовані в зазначеній сфері творчості А. Онеггера, поки не стали предметом фундаментальних історико-культурологічних і музикологічних узагальнень, що обумовлює актуальність теми даної статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Говорячи про історію виникнення та впровадження електромузичного інструментарію в композиторську практику, виділяємо монографію цитованого вище українського музикознавця Є. Куша [3], в якій також розкривається буття «хвиль Мартено» – інструмента, що став національним науково-культурним надбанням Франції у першій половині ХХ ст. Окрім цього, виділяємо дисертацію D. Scampaert [20], що є вагомим дослідженням, присвяченим історії виникнення, розвитку та побутування у творчій практиці минулого та сьогодення «хвиль Мартено». Щодо історії кінематографа

(зокрема французького кіноавангарду) та його взаємодії з музикою, виділяємо дослідження наступних іноземних музикознавців, а також теоретиків кіно: V. Duggal [8], H. Emons [9], P. Langlois [12], Z. Lissa [15]. Окремо слід виділити монографії R. Neupert [17] та J. Pilling [18], в яких автори детально аналізують історію та розвиток анімаційного кінематографа у ХХ столітті, зокрема французького (в тому числі на прикладі «Ідеї» Б. Бартоша). У працях Х. Kawa-Topor, M. Philippe [11], G. Bendazzi [5], а також А. Martin [16] розкриваються біографічні відомості, а також творчий шлях режисера Б. Бартоша. Діяльність А. Онеггера, як кінокомпозитора, аналізується у праці американської музикознавиці L. Sprout [21]. Отже, тема участі А. Онеггера в процесах формування французької кіномузики першої половини ХХ століття та її темброво-експериментальних шукань і нині складає предмет оригінальних наукових розвідок, що відкривають нові грані французької культури зазначеного періоду і, водночас, передбачають їх подальше дослідження.

Мета дослідження – виявлення образно-семантичної та символічної специфіки трактування тембральності «хвиль Мартено» у музиці французького авангардного кінематографа першої половини ХХ століття, в тому числі й у творчості А. Онеггера.

Виклад основного матеріалу. Кінематограф є одним з найбільш молодих видів мистецтва. Виникнувши завдяки стрімкому науково-технічному прогресу на зламі ХІХ–ХХ століть у Франції, він швидко поширився далеко за межі цієї країни, набувши шаленої популярності, в тому числі й завдяки своїй синтетичній природі. Музика у кіно займає одне з найвагоміших місць. В першу чергу вона посилює художню виразність, створює атмосферу фільму, впливає на емоційно-психологічний стан

глядача, викликаючи у нього певні емоції: співпереживання долі героїв, смуток, радість, страх, любов тощо. Водночас, як складова органічного синтезу мистецтв, вона підтримує та підкреслює сюжетний розвиток, повороти і ключові моменти фільму [8]. Аналізуючи сутність та роль кіномузики, З. Лісса констатує: «У кіно, зрозуміло, переважає візуальний фактор; тут музика повністю йому підпорядкована, але утворює разом з ним єдність діалектичного типу; бо тільки разом вони становлять цілісність вищого порядку. Якщо зоровий кадр має самостійний і конкретний зміст, то музика слугує узагальнювальним початком; зоровий кадр конкретизує – музика дає узагальнену характеристику і тим самим посилює вплив зображення. Ось у чому, по суті, полягає взаємодія обох компонентів» [15].

Відомо, що перші німі кінострічки демонструвалися під супровід фортепіано, а у великих кінотеатрах – під супровід оркестру, головною метою якого було заглушити сильний тріск проєкційного апарату. Під час кіносеансу, музикантам часто доводилося імпровізувати або підбирати вже існуючі класичні композиції, популярні шлягери й модні танці, що підходили б до кожної продемонстрованої на екрані ситуації. Проте, в подальшому стало цілком зрозуміло, що між музичним супроводом фільму та його розвитком не можна допускати хаосу. Тому першим кроком щодо певної синхронізації кіно та музики, стала каталогізація музичних творів з точки зору їх експресивного та програмного характеру. У 1913 році була створена перша «музична кінотека», а у 1915 аналогічні збірки для оркестру (у них були такі розділи, як катастрофа, драматична ситуація, урочиста обстановка, картини природи, ніч, боротьба, страх, безнадійність, галаслива сцена, вакханалія, буря, тривога тощо). У 1910-х роках у цій галузі наступив переломний момент: кінорежисери почали спеціально замовляти музичний супровід до типових кінематографічних ситуацій і навіть до цілих фільмів, а в подальшому почали користуватися записами оркестрової музики з грамофонних платівок. У період з 1909 по 1912 рік, близько трьохсот короткометражних фільмів вже супроводжувалися спеціально для них замовленою музикою, а у 1921–1923 роках з'явилися перші закінчені повнометражні фільми з авторською музикою Джорджа Антейла, Д. Мійо, Р. Дезорм'єра, А. Онеггера та ін. Проте, слід зауважити, що на даному етапі синхронізація музики з візуальним

процесом все ще була незадовільною, так як мелодії записувалися на платівки і відтворювалися окремо від кінопроєкції.

Справжнім успіхом, у процесі становлення принципу взаємодії кіно та музики, стає поява, у 1926–1927 роках, звукового кіно. З цього часу, музика вже фіксується на ту саму плівку, що й зображення. Відтепер у процесі написання саундтреку композитори приділяють велику увагу оркестровці музичної партитури та тембральним експериментам. Звертаємо увагу, що у кіномузиці оркестрування підпорядковується зовсім іншим законам, ніж у концертно-симфонічній музиці. Кіномузика, на відміну від традиційних програмних творів, симфонії, концерту або балету, більш жорстко підпорядкована драматургії художнього цілого, позаяк образи кіномузики, завдяки тісному зв'язку з образотворчо-виразним рядом кінематографа, набувають яскраво виражену чуттєво-конкретну, наочно-образотворчу форму. Тобто, можна стверджувати, що кіномузика пишеться «під кадр» – у цьому вся її суть, навіть незважаючи на те, яку саме естетичну функцію вона виконує в даний конкретний момент: ілюстративну або драматичну.

Конкретність мислення – одна з основних естетичних властивостей кіномузики, зумовлена зоровим рядом. Музиці у кіно властива дискретність, фрагментарність, мозаїчність, оскільки програмою її розвитку стає зоровий ряд, який ще більш мінливий і динамічний, ніж звуковий. До мозаїчності музичного матеріалу в кінематографі призводять швидка зміна дій, подій, явищ, психологічних станів, часте зміщення просторових і часових меж. Крім того, епізодичність музичних уривків не дає змоги їй відігравати таку саму роль, як у музичному творі, що розвивається впродовж більш тривалого часу й у якому зміни тембру становлять елемент становлення форми.

Водночас, слід зауважити, що художні можливості оркестрування кіномузики значно ширші, ніж у традиційних музичних формах і жанрах. Звукозапис, який використовується в процесі музикотворення, базується на сучасних технічних досягненнях і дає можливість почути незвичність традиційних інструментів, відчутти тембр «крупним» планом, зробивши будь-який інструмент солюючим. У кіномузиці інструментування діє і в коротких епізодах як фактор ілюстрації та специфічний засіб виразності. Це спонукає музикантів і композиторів до пошуків нових

вражаючих тембрових барв, експериментів із комбінуванням різних традиційних і екзотичних музичних інструментів, а також впровадження інноваційних тембрів. В першу чергу це стосується електронних музичних інструментів, котрі виникають у різних європейських країнах, протягом 10-20-тих років минулого століття та знаходять застосування у музичній практиці композиторів, представників модернізму-авангарду, що в подальшому стало поштовхом до появи конкретної, електроакустичної та електронної музики.

Новітні електронні темброві ефекти давали змогу більш виразно передавати найрізноманітніші сцени кінострічки: фантастичні, комічні, футуристичні, зловісні, містичні, надприродні тощо. Зазначимо також, що у європейському кіноавангарді початку ХХ століття, побутували національні електронні музичні інструменти, що репрезентували різні регіони європейського культуропростору – «терменвокс» Лева Термена, «траутоніум» Фрідріха Тротвейна та ін.

У Франції найбільш розповсюдженими стали «хвилі Мартено», що були винайдені у 1928 році інженером і музикантом Морісом Мартено. Остання та найбільш досконала версія цього інструменту представляє собою монофонічний синтезатор, в якому є розмежування на клавіатуру з клавішами (яка дозволяє грати вібрато) і клавіатуру нитки з кільцем (що дозволяє грати глісандо), залучаючи тим самим можливості темперованого та нетемперованого строїв. Крім того, інструмент має перемикач режимів управління, три звукопідсилювача, перемикачі тембрів і спеціальну кнопку, що виконує функцію смичка за допомогою якою лівою рукою музикант може керувати атакою та гучністю видобутого звуку.

Надприродний тембр інструменту, що частково подібний до людського голосу, одразу зацікавив французьку композиторську еліту. У першій половині ХХ ст. «хвилі Мартено» використовували О. Мессіан, А. Онеггер, Д. Мійо, Ш. Кеклен, А. Жоліве, П. Веллонес, Ф. Шмітт та ін. У кіномузиці, за допомогою «хвиль Мартено», композитори передавали найтонші нюанси емоційних настроїв і характерів героїв кінострічок. За визначенням французького музикознавця Філіпа Ланглуа, за «хвилями Мартено» у кінематографі закріпилося амплуа *«матеріалізації нематеріального»* [12]. Світ галюцинацій і сновидінь, містичних духовних одкровенень і незвичайних природних явищ –

таким був діапазон образів, які передавали за допомогою «хвиль Мартено» у кіномузиці Франції 1930-х–1940-х років. Так, тембр «хвиль» підкреслював тривогу та самотність, а також одержимість головної героїні Елсі ідеєю помститися за смерть брата, у кінофільмі «Викрадення» (1934) режисера Д. Кірсанова (композитори – А. Онеггер і А. Оре), лагідність і променисту божественну постать Христа – у «Голгофі» (1935) Ж. Дювів'є (композитор – Ж. Ібер), спритність, авантюризм і сентиментальність Облудника – у «Романі облудника» (1936) Саша Гітрі (композитор – А. Боршар), ефемерність і тремтливості дівчини-видіння – у «Фантастичній ночі» (1942 р.) М. Л'Ерб'є (композитор – М. Тір'є). Також, варто зазначити, що «хвилям Мартено» у саундтреках даних кінофільмів неодноразово доручали й сольні співочі теми, що нерідко відігравали ключову роль у драматургії кінотвору.

Вперше «хвилі Мартено», у французькому авангардному кінематографі, були використані у 1931 році, у першій звуковій кінострічці режисера Абея Ганса «Кінець світу» (з фр. – *La fin du monde*), за мотивами однойменного фантастичного роману К. Фламмаріона, опублікованого у 1894 році. Музику до фільму написав А. Онеггер, котрий став одним із перших музичних діячів, що впроваджував новітній електромузичний інструмент у композиторську практику. Необхідно зауважити, що у полі зору більшості вітчизняних дослідників творчості А. Онеггера, найчастіше аналізуються його симфонічні, кантатно-ораторіальні опуси, камерно-інструментальна творчість. Водночас геній даного автора досить яскраво виявився й у сфері кіномузики початку ХХ століття, пов'язаної з експериментальним кінематографом даного періоду, а також з пошуками оригінальних засобів вираження (зокрема й тембрових) у зображенні ідей «великого німого». Достеменно відомо, що композитор написав музику більш ніж до сорока кінофільмів. А. Онеггер також неодноразово співпрацював із А. Гансом, написавши також музику до кінострічки «Колесо» (1923) та до історичної кіноопеї «Наполеон» (1927).

А. Ганс є одним із найвидатніших піонерів французького кінематографа (в тому числі кіноавангарду). Режисер народився у 1889 році у Парижі. Він познайомився з французькою кіноіндустрією, що тільки зароджувалася, у 1912 році. Незабаром А. Ганс почав знімати власні фільми, в яких одночасно відповідав за

сценарій, монтаж і режисуру, а також брав участь як актор. Під час Першої світової війни А. Ганс був ненадовго відправлений на фронт, але в 1915 році його звільнили з військової служби за станом здоров'я. У наступні роки він зняв близько 20 фільмів. Перший великий успіх принесла йому мелодрама «Матір скорботна» 1917 року, а міжнародним проривом у 1919 році став пацифістський фільм «Звинувачую». У середині 1920-х А. Ганс розпочав роботу над своїм найбільшим проєктом «Наполеон». Через брак коштів, режисер зміг завершити лише частину свого задуму, який, маючи початкову тривалість у шість годин, вийшов за межі традиційного хронометражу [23]. Аналізуючи творчість А. Ганса, французький мистецтвознавець і теоретик кіно Леон Муссінак зазначає: «Критики охоче підкреслювали амбівалентність творчості Ганса, де сусідили пишність і убогість, пихатість і ліризм, пафос і примітивний символізм, уява й технічна винахідливість, якою він нерідко зловживав, “достаток нововведень поряд з жалюгідними штампами та поганим смаком”» [1].

«Кінець світу» А. Ганса був не тільки одним із перших звукових фільмів у історії кінематографа, але й у жанрі наукової фантастики і катастрофи. Сюжет фільму пов'язаний з падінням комети на Землю та загибеллю людської цивілізації, а головна ідея полягала в показі поведінки людей в екстремальній ситуації, в якій найбільш яскраво демонструється бездуховність, деградація, а подекуди й повна аморальність сучасного суспільства.

Атмосфера фільму, в якому сплелися гостросюжетна фантастика та філософські роздуми про долю світу, відображена й у саундтреку, над створенням якого працював А. Онеггер. Композитор вміло поєднував авторську музику з цитуванням класики. Так, драматична «вихрова» увертюра, написана композитором, сусідить з фінальним хором із «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха, що лунав у початковій сцені в церкві, під час вистави, у момент розп'яття Христа. Мелодія «Арії» з 3-ї оркестрової сюїти Й. С. Баха супроводжувала сцену в гримерній кімнаті, а фрагмент із фортепіанної Прелюдії h-moll Ф. Шопена звучить у момент написання Женевої прощального листа Жану. Також музика А. Онеггера насичена різноманітними естрадними замальовками. Так, наприклад, мелодія меланхолійного танго супроводжує епізод зваблювання Шомбургом Женеви, а

джазові вкраплення відображали кадри святкування, салютів та бенкетів.

На цьому тлі потойбічний і позаземний тембр «хвиль Мартено» сприймався як знамення Згори, знак Апокаліпсису. Варто зазначити, що А. Онеггер використовував звучання електронного інструмента дуже обережно, в першу чергу, задля підкреслення ключових моментів драми. Так, самотній звук «хвиль Мартено» спалахував і миттєво загасав перед оркестровою увертюрою, що на тлі кадрів земної кулі, котра оберталася, сприймався як своєрідний космічний сигнал-попередження про прийдешнє лихо. З певним надрином і трагічністю звучання цього інструменту супроводжує й вищезгадане танго, що яскраво підкреслювало жахливу долю Женеви. Крім того, тембр «хвиль Мартено» використовувався в кульмінаційній сцені «бенкету під час чуми». В ній музична тема знаменитого «Лебедя» із сюїти «Карнавал тварин» Каміля Сен-Санса, відіграла роль не просто вставного фрагменту (виступ музиканта на вечері в ресторані), а й найважливішого елементу драматургії фільму. Виникав своєрідний звукозоровий колаж: спокійна музика протиставлялася кадрам загального людського хаосу, що відбувався на тлі наближення кінця світу. Цікаво, що роль музиканта, який з'являється у кадрі та грає на «хвилях Мартено», виконував сам винахідник інструменту – Моріс Мартено. Нарешті, у фінальному музично-шумовому просторі, що малював картину Апокаліпсису, «голос» інструменту імітував завивання ураганного вітру та практично тонував у гуркоті та криках, вибухах і стогонах, політичних гаслах і закличках світових лідерів.

Після кінострічки «Кінець світу» А. Онеггер, в подальшому неодноразово використовував «хвилі Мартено» в оркестровці своїх саундтреків. В цей же період часу його запрошують попрацювати над музичним супроводом анімаційного фільму «Ідея», який об'єднав творчі пошуки молодого режисера Б. Бартоша, художника-графіка Ф. Мазереля, а також власні темброво-інтонаційні пошуки самого А. Онеггера. Робота над «Ідеєю» була закінчена у Парижі у 1932 році. Двома роками пізніше (1934) було створено його музичну партитуру. Цього ж року вже із саундтреком А. Онеггера відбулася офіційна прем'єра фільму в Лондоні.

Б. Бартош був вихідцем з Австро-Угорщини. З 1911 по 1913 рік був учнем, а потім дизайнером у архітектора Гофмана у Відні, що багато в чому визначило його

інтерес до архітектури та образотворчого мистецтва. Згодом, під впливом директора Інституту дослідження культури Гансліка, Б. Бартош захопився також і кінематографом. У 1918 році він організовує мультиплікаційну майстерню. У перших картинах молодий режисер також ілюструє соціальні ідеї Т. Масарика. У 1920 р., будучи в Берліні, він знайомиться з Лоттою Райнігер і допомагає їй у створенні кількох кінокартин, найвідомішою з яких є «Пригоди принца Ахмеда». Саме при постановці цього фільму Б. Бартош віднаходить свою особливу техніку для втілення анімаційних ефектів. Як зазначає Е. У. Уайт у своїй книзі «Крокуючі тіні», «для створення ефекту блискучих зірок він бере шматок картону з безліччю шпилькових отворів і, освітлюючи зі зворотного боку, рухає перед камерою. Потім відмотує плівку і знімає той самий картон другою експозицією, рухаючи в іншому напрямку. В результаті на небі розбігаються зірки – у різні боки та з різною швидкістю. Ніщо не могло бути простіше та ефектніше» [4].

Пізніше подібні ефекти Б. Бартош застосовував також у своєму фільмі «Ідея», робота над яким розпочалася у Парижі у 1930 році. За сюжетну основу взято однойменний «роман без слів» відомого бельгійського художника-експресіоніста Франса Мазереля. «Книга» цього майстра складалася з 83 дерев'яних гравюр. Спочатку Ф. Мазерель брав безпосередню участь у створенні фільму. Але, внаслідок величезної трудомісткості та технічної складності цієї роботи, він залишає даний проект і дає можливість Б. Бартошу самому завершити кінокартину.

Працюючи практично самостійно, режисер зумів анімувати 45 тисяч кадрів, більшість з яких було знято на кількох ярусах із багаторазовою експозицією. На той час це було величезним технічним досягненням у сфері кіномистецтва. Персонажів та пейзажі Б. Бартош вирізав із картону та кальки. А для світлових ефектів він використовував пластини, які покривалися шарами чорної шевської вакси і рідкого мила, що давали при відповідному освітленні звичайною 100-ватною лампочкою ефекти переливчастого світла. Французький художник-графік О. Алексєєв зазначав: «Багаторазова експозиція, була важливим чинником для Бартоша, оскільки його образи потребували метаморфоз. Наприклад, якщо в кадрі рухалася хмара, він друкував окремо чотири елементи цієї хмари, накладаючи їх подібно до того, як живописець епохи Відродження накладав один

шар фарби на інший, досягаючи неймовірно тонких відтінків. Мерехтіння туману в сценах нічного міста створювало такий ліричний настрій, якого не можна було очікувати від звичайного фотографічного способу» [4].

Відомо, що Ф. Мазерель особисто запропонував режисеру кандидатуру А. Онеггера, для написання музики до фільму. Художник був давно знайомим із ним через авангардну театральну групу Art et Action. На той час композитор був уже автором музики до фільмів «Колесо», «Наполеон» і «Кінець світу».

Музична партитура «Ідеї» включає 10 частин («Générique», «Arbres et idées», «Facteur», «Tribunal», «Usine», «Cortège funèbre», «Savant», «La rotation», «Cortège ouvriers-soldats», «Coda»). Сюжет картини має гостросоціальний характер, оскільки Ф. Мазерель протягом усього життя фактично сповідував ідеї соціалізму, а також був «войовничим» пацифістом і виступав проти всіх форм гноблення людини. Головну героїню свого «роману без слів» – Ідею – він представляє у символічному образі оголеної дівчини, у чому позначилося таке показове для культури модерну втілення ідеалу через жіночий початок.

Фабула фільму носить символістський характер і фактично зводиться до наступного: Мислитель сидить біля вікна, і йому в голову приходить Ідея у вигляді оголеної жінки розміром з ляльку. Мислитель поміщає жінку в конверт і відправляє її у світ людей. Вона опиняється в офісній будівлі, де налякана влада намагається одягнути її, але незабаром вона скидає одяг (алегорія «голої правди», Істини). Її нещадно експлуатує земна влада, бізнес, духовенство, намагаючись отримати з цього свою вигоду. Ідея захоплює молодого робітника, і він натхненно звертається до людей від її імені. Але кінець його долі драматичний: він схоплений поліцією і страчений, а його похорон перетворюється на маніфестацію. Інший чоловік поміщає її в книгу і тиражує листівки з її зображенням, що породжує стихійну революцію, яка придушується солдатами. А жінка-Ідея, тепер вже сива, стає зіркою і прямує до космосу, підтверджуючи головну ідею всього фільму, узагальнену в його епіграфі наступним чином: «Люди живуть і помирають в ім'я ідеї. Але сама ідея безсмертна. Ви можете переслідувати її, можете засуджувати, можете забороняти і засудити до смерті, але ідея продовжує жити в умах людей. Вона всюди, де нерозлучні страждання та боротьба. Вона

з'являється, де захоче, і веде свій шлях крізь сторіччя. Беззаконня тремтить перед нею. Пригніченим вона вказує шлях до світлого майбутнього. Перейнятий ідеєю більше не є самотнім, бо понад усе ІДЕЯ» [13].

Такий оригінальний задум, що символічно вмістив у себе як соціально-історичні катаклізми першої половини ХХ століття, так і показові для нього стильові парадигми, що узагальнили художні пошуки мистецтва модерну, зумовив також специфіку музичного «ряду» фільму. Яскраво виражена у фільмі Б. Бартоша ідея духовно-соціального протистояння, генетично висхідна до графіки Ф. Мазареля, далася взнаки насамперед на тембровій якості кіномузики А. Онеггера.

Базовим драматургічним задумом для композитора стає протиставлення ідеального образу Ідеї, темброво зображеного «хвилями Мартено», та світу людей, музична характеристика якого представлена виразністю звучання камерного оркестру. Зазначимо, що тематизм «хвиль Мартено» з властивим йому екзотичним забарвленням тут виявляється (на рівні лейттембру головної героїні) домінуючим. У передмові до партитури Жак Чакмертен пояснює: «На музичному рівні ясно, що сама структура фільму, і особливо відсутність будь-якого мовного втручання, залишали композитору значну свободу в розробці своєї партитури. Таким чином, музика має велике значення відразу після зображення, для якого він фактично є опорою та коментарем. В результаті Онеггер пише за допомогою Ідеї одну зі своїх найоригінальніших і продуманих партитур для фільмів. “Хвилі Мартено”, винайдені нещодавно при створенні цієї музики і оцінені Онеггером за їхню виразність, символізують саму Ідею з головною темою» [13].

Темброва своєрідність характеристики образу Ідеї у фільмі Б. Бартоша доповнюється жанрово-інтонаційною специфікою тематизму героїні, що тяжіє до яскраво вираженої мелодійності, пісенності, у той час як світ людей, представлений камерним оркестром, у своїй характеристиці більш орієнтований на типологічні ознаки маршу і гротескного скерцо. З. Лісса також відзначає темброву специфіку партитури А. Онеггера, звертаючи увагу на її «графічність»: «Композитор, щоб можливо більш адекватно передати в музиці виразність дерев'яних гравюр, вдається до “хвиль Мартено”, а також до численних вібрацій, глісандо тощо, ефектів на традиційних інструментах, головним чином на

ксилофоні, що підкреслює характер гравюри на дереві» [15].

Подібні темброві ефекти доповнюються також багатоманітною палітрою кіномузики «Ідеї», про що свого часу писав британський музичний рецензент та письменник Ян Лейс: «Музика Онеггера для “Ідеї” є величезною та героїчною за своїм розмахом, приймаючи безліч різноманітних форм та настроїв. Є елементи щасливого блюзу, джазу; похмурі і ствердні марші, а також музика, що викликає уяву про невпинний механізм, що руйнує душу. Музика перетворюється на пристрасний кульмінаційний момент, використовуючи матеріал, що нагадує “Марс” Холста з його сюїти “Планети”, до мирного і безтурботного завершення» [19].

На жаль, «Ідея» є єдиним відомим фільмом Б. Бартоша. Другу монументальну роботу режисера, антивоєнний фільм «Святий Франциск» (або «Кошмари та сновидіння»), не було завершено. Зняту частину фільму було знищено за часів нацистської окупації. Тим не менш, Б. Бартош – «самотній мрійник», «шукач» та «алхімік» [11], створивши цілу низку талановитих кінострічок, в тому числі й у співпраці з А. Онеггером, увійшов разом з ним до історії французького і світового кінематографа як один з піонерів анімації [11]. Представлені матеріали, водночас, виявляють нові «герменевтичні кола» й спадщини А. Онеггера, причетного до великих творчих відкриттів буремної епохи французького модерну.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше введено в мистецтвознавчій обіг матеріали щодо кіномузики А. Онеггера та її тембральної специфіки, позначеної зверненням до семантико-виразних особливостей «хвиль Мартено».

Висновки. На зламі ХІХ–ХХ століть, у результаті стрімкого науково-технічного прогресу на авансцену світового мистецтва виходить кінематограф. Єдність кінематографа та музики посилюється виникненням у 1926–1927 роках звукового кіно, у якому музика фіксується на ту саму плівку, що й зображення. Органічним в цьому процесі стає використання електричних музичних інструментів, в тому числі й «хвиль Мартено». Завдяки своєму незвичному тембру вони набули змістовного статусу втілення «матеріалізації нематеріального». Світ галюцинацій і сновидінь, містичних духовних одкровенень і незвичайних природних явищ – таким був діапазон образів, які передавали за допомогою даного інструмента в кіномузиці

Франції 1930-х-1940-х років. Найбільш плідно в цій сфері в названий період працював А. Онеггер, чий творчий доробок налічує більше сорока саундтреків, у тому числі з використанням «хвиль Мартено». Одними із перших фільмів, в яких застосовується виразна тембральність цього інструменту, стали науково-фантастична кінострічка «Кінець світу» (1931) режисера А. Ганса, а також анімаційний кінотвір «Ідея» (1934) режисера Б. Бартоша та художника Ф. Мазереля. У музичному супроводі цих фільмів тембральність «хвиль Мартено» посідає чи не найвагоміше місце, розкриваючи зв'язок інструмента зі сферою Сакрального і Космічного та духовно-стильовими пошуками європейської культури модерну.

Література

1. Абель Ганс. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Абель_Ганс. (дата звернення: 01.11. 2023).
2. Кінець світу (фільм, 1931). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_\(фільм,_1931\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_(фільм,_1931)) (дата звернення: 01.11. 2023).
3. Куш Є. Електромюзичні інструменти як еволюційний фактор музичної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2015. 160 с.
4. Хитрук Ф. Эффект блискучих звезд. Про фільми Бертольда Бартоша. URL: <https://chapaev.media/articles/9159> (дата звернення: 12.01. 2024).
5. Bendazzi G. Le cinéma d'animation. P.: Liana Levi, 1991. p. 66–75.
6. Berthold Bartosch. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Berthold_Bartosch (дата звернення: 15.01. 2024).
7. Berthold Bartosch, L'Idée (1932). URL: <https://www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Bartosch> (дата звернення: 15.01. 2024).
8. Duggal V. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture. Publishing Company: SAGE Publications, Inc., 2019. 2585 p.
9. Emons H. Film – Musik – Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft), 2014. 238 p.
10. Film Music of Arthur Honegger (1892–1955). URL: <https://www.naxos.com/MainSite/Blurbs/Reviews/?itemcode=8.570979&catnum=570979&filetype=AboutThisRecording&language=English> (дата звернення: 03.12. 2023).
11. Kawa-Topor X. Philippe M. Le cinéma d'animation en 100 films. Publisher Capricci, 2016. 352 p.
12. Langlois P. Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore. «Répercussions», Éditions MF, Paris, 2012. 504 p.
13. L'idée d'Honegger. URL: <http://lapartoche.blogspot.com/2017/02/lidee-dhonegger.html?m=1> (дата звернення: 01.02. 2024).
14. L'IDÉE. The Idea. URL: <http://film.society.tripod.com/nzffs/bar-idee.htm> (дата звернення: 01.02. 2024).
15. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 488 s.
16. Martin A. Berthold Bartosch immobile. Bulletin ACA n.5 Mars-Avril, 1959.
17. Neupert R. French Animation History. Wiley-Blackwell; 1st edition, 2011. 308 p.
18. Pilling J. In Animation Studies. Indiana University Press, 1997. 304 p.
19. Polo M. Arthur Honegger. Crime et Châtiment. L'Idée. Farinet. Le Déserteur. Le Grand Barrage Slovak Radio Symphony Orchestra. URL: <http://www.musicweb-international.com/film/2000/jan00/honegger.htm> (дата звернення: 05.03. 2024).
20. Schampaert D. The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Leeds. School of Music. Leeds, 2018. 427 p.
21. Sprout L. Composing Film Music in Theory and Practice: Honegger's Contributions to Les misérables and Rapt. Journal of the American Musicological Society, 2019. 43-113 p.
22. The Idea (1932 film). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_\(1932_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_(1932_film)) (дата звернення: 01.01. 2024).
23. 2eleven edition musiq. La Roue. Reconstructed and newly edited premiere music for orchestra for the silent film «La Roue» by Abel Gance (1923), 2021. 5 p.

References

1. Abel Gans. (n.d.) URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Абель_Ганс [in Ukrainian].
2. The End of the World (film, 1931). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_\(фільм,_1931\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_(фільм,_1931)) [in Ukrainian].
3. Kushch, Ye. (2015). Electromusical Instruments as Evolutionary Factor of Musical Culture. Kyiv [in Ukrainian].
4. Khytruk F. (n.d.). The Effect of Shining Stars. About the films of Bertolt Bartosch. URL: <https://chapaev.media/articles/9159> [in Ukrainian].
5. Bendazzi, G. (1991). Le cinéma d'animation. P.: Liana Levi [in French].
6. Berthold Bartosch. (n.d.). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Berthold_Bartosch [in English].
7. Berthold Bartosch, L'Idée (1932). URL: <https://www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Bartosch> [in English].
8. Duggal, V. (2019). Film Music. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture [in English].
9. Emons, H. (2014). Film – Musik – Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft) [in German].
10. Film Music of Arthur Honegger (1892–

1955). (n.d.). URL: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.570979&catnum=570979&filetype=AboutThisRecording&language=English> [in English].

11. Kawa-Topor, X. & Philippe, M. (2016). *Le cinéma d'animation en 100 films*. P.: Capricci [in French].

12. Langlois, P. (2012). *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore. "Répercussions"*, Paris [in French].

13. L'idée d'Honegger. (n.d.). URL: <http://lapartoché.blogspot.com/2017/02/lidee-dhonegger.html?m=1> [in English].

14. L'IDÉE. The Idea. (n.d.) URL: <http://film.society.tripod.com/nzffs/bar-idee.htm> [in English].

15. Lissa, Z. (1964). *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

16. Martin, A. (1959). Berthold Bartosh immobile. *Bulletin ACA*, 5 Mars-Avril [in French].

17. Neupert, R. (2011). *French Animation History*. Wiley-Blackwell [in English].

18. Pilling, J. (1997). In *Animation Studies*. Indiana University Press [in English].

19. Polo, M. (n.d.). Arthur Honegger. *Crime et*

Châtiment. L'Idée. Farinet. Le Déserteur. Le Grand Barrage Slovak Radio Symphony Orchestra. URL: <http://www.musicweb-international.com/film/2000/jan00/honegger.htm> [in French].

20. Schampaert, D. (2018). *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Leeds. School of Music. Leeds [in English].

21. Sprout, L. (2019). *Composing Film Music in Theory and Practice: Honegger's Contributions to Les misérables and Rapt*. *Journal of the American Musicological Society* [in English].

22. The Idea (film, 1932). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_\(1932_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_(1932_film)) [in English].

23. *2eleven edition musiq.* (2021). *La Roue*. Reconstructed and newly edited premiere music for orchestra for the silent film "La Roue" by Abel Gance (1923) [in German].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 15.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024

Цитування:

Дін Чжуцян. Жанрова модель та взаємодія музичних традицій у китайському камерно-інструментальному ансамблі з фортепіано. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 248–253.

Дін Чжуцян,

*аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0006-6878-2899>
dinccho@ukr.net*

Ding Zhuxiang. (2024). Influence of European Genre Model on Chinese Chamber Instrumental Ensemble with Piano. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 248–253 [in Ukrainian].

ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ТА ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У КИТАЙСЬКОМУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ З ФОРТЕПІАНО

У сучасному світі швидкий розвиток китайської культури та її вплив на музичну сцену свідчать про необхідність систематичного дослідження китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. Зростаючий інтерес до цього музичного жанру ставить під сумнів багато загальноприйнятих уявлень про музичну традицію та спонукає до глибшого розуміння його характеристик і впливу на сучасне музичне мистецтво. **Метою** дослідження є вивчення та аналіз музичних та культурних взаємозв'язків у китайському фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі з метою кращого розуміння його сутності та ролі в сучасному музичному світі. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, який включає в себе аналіз музичного матеріалу, історичні та культурологічні методи, а також порівняльний аналіз. Застосовуються сучасні теоретичні концепції, спрямовані на розкриття значення фортепіанного камерно-інструментального ансамблю в контексті культурної трансформації та вивченню взаємодії та впливу національних та позанаціональних музичних традицій на формування музичного жанру, а також аналізу його ролі у культурному обміні та взаємодії між різними культурними традиціями. **Наукова новизна** дослідження полягає в першій спробі систематизації та аналізу музично-культурних взаємозв'язків у китайському фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі, що відображається у розкритті нових горизонтів для подальшого розуміння музичної культури та процесів культурного обміну у сучасному світі. **Висновки** дослідження свідчать про важливість китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю у сучасній музичній культурі та його потенціал як феномену музичного мистецтва. Він не тільки відображає взаємозв'язок національних та позанаціональних музичних традицій, але й є важливим фактором культурного обміну та взаємодії між різними культурними традиціями.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, китайська фортепіанна музика, жанр, національні риси, традиційна китайська музика.

Ding Zhuxiang, Postgraduate Student, A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University

Influence of European Genre Model on Chinese Chamber Instrumental Ensemble with Piano

In today's world, the rapid development of Chinese culture and its influence on the music scene underscore the necessity for systematic research into the Chinese piano chamber ensemble. The growing interest in this musical genre challenges many widely accepted notions about musical tradition and prompts a deeper understanding of its characteristics and impact on contemporary music art. **The purpose of the research** is to study and analyse the musical and cultural interrelationships within the Chinese piano chamber ensemble to better understand its essence and role in the modern music world. **The research methodology** is based on a comprehensive approach, incorporating analysis of musical material, historical and cultural methods, as well as comparative analysis. Modern theoretical concepts are applied to reveal the significance of the piano chamber ensemble in the context of cultural transformation and to examine the interaction and influence of national and non-national musical traditions on the formation of the musical genre, as well as its role in cultural exchange and interaction between different cultural traditions. **The scientific novelty** of the research lies in the first attempt to systematise and analyse the musical-cultural interrelationships within the Chinese piano chamber ensemble, which opens up new horizons for further understanding of musical culture and processes of cultural exchange in the contemporary world. The **conclusions** of the research testify to the importance of the Chinese piano chamber ensemble in contemporary music culture and its potential as a phenomenon of musical art. It

not only reflects the interrelationship between national and non-national musical traditions but also serves as a significant factor in cultural exchange and interaction between different cultural traditions.

Keywords: Chamber instrumental ensemble, Chinese piano music, genre, national characteristics, traditional Chinese music.

В контексті швидкого розвитку китайської культури та її все більшого впливу на світову музичну сцену виникає потреба у детальному дослідженні китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. Зростаючий інтерес до китайської музичної традиції породжує запитання про її відмінності від західної, а також про внесок китайської культури у світове музичне багатство. Таке дослідження має на меті не лише розуміння самої музичної форми, а й глибший аналіз культурних трансформацій та взаємодії між різними культурними традиціями. Актуальність дослідження обумовлена не лише швидким розвитком та популярністю китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні, але й рядом інших факторів. По-перше, цей ансамбль відіграє значну роль у просуванні китайської музичної культури на світовій арені, сприяючи розумінню та оцінці її художньої цінності. По-друге, зростаючий інтерес до китайської музики викликає необхідність ретельного дослідження її особливостей та відмінностей від західної музичної традиції. По-третє, аналіз фортепіанного камерно-інструментального ансамблю Китаю може пролити світло на процеси культурного обміну та взаємодії між Сходом і Заходом у сфері мистецтва та музики. Таким чином, це дослідження є важливим не лише для розуміння самої музичної форми, але й для більш глибокого аналізу сучасних культурних процесів у світі.

Аналіз досліджень та публікацій. Останні дослідження та публікації в галузі музичної культури Китаю свідчать про активний інтерес вчених з різних сфер, таких як музикознавство, мистецтвознавство і культурологія. Деякі дослідники відзначаються своїми внесками: Олена Рощенко та Оксана Маркова глибоко аналізують сучасний стан оперного мистецтва в Китаї та його інструментально-ансамблеву музику. Григорій Карась розглядає національні корені професійної музики Китаю. Олена Самойленко досліджує психологічні аспекти музики. Людмила Кияновська і Ігор Ляшенко спеціалізуються на техніках обробки та аранжування композицій китайських авторів. Сергій Шип займається теоретичним вивченням форм китайської музики. С. Айзенштад і інші дослідники розглядають

різні аспекти музичної культури Китаю. У той же час, китайські дослідники також активно вносять свій вклад у розвиток галузі: Ван Анью і Ван Лісань досліджують історію музичної культури Китаю. Лю Сяо Лун, Лю Фуань, Лю Чі і Чжао Сяошен спеціалізуються на фортепіанному мистецтві. Бай Є, Ван Ін, Ван Ченьдо, Ван Юйхе і Вей Тінг проводять персоналізовані дослідження китайської музичної спадщини, приділяючи увагу різним аспектам цієї культури. Хоча ці дослідження принесли важливий внесок у розуміння китайської музичної культури та її впливу на сучасне музичне мистецтво, проте для отримання повнішого розуміння теми необхідні подальші глибинні дослідження.

Мета статті. Метою дослідження є розкриття впливу європейської жанрової моделі на китайський камерно-інструментальний ансамбль з фортепіано та вивчення процесу взаємодії національних та позанаціональних музичних традицій у цьому контексті.

Виклад основного матеріалу. Китайський камерний ансамбль пройшов тривалий та напружений шлях розвитку за останнє століття. З моменту формування у 1930 - х роках ХХ століття до сьогоднішнього дня він еволюціонує у неперервній взаємодії з європейською моделлю жанру: від рецепції західної традиції до рівноправного діалогу з нею. Досягнення китайського камерно-інструментального ансамблю є достатньо значними. На теперішній час визначено широкий спектр жанрів, у творчості деяких із сучасних авторів (наприклад, Ця Дацунь) камерно-інструментальне спрямування стало одним із провідних. Яскраві твори присутні у творчому доробку видатних симфоністів, а також визнаних майстрів фортепіанної (Ян Лидин, Тан Дун) та кіномузики.

У просторі китайських камерно-інструментальних жанрів центральне місце займає фортепіанний ансамбль. Це пов'язано з раннім, порівняно з іншими інструментами, формуванням національної фортепіанної школи в Китаї та, відповідно, з ранньою кристалізацією самобутнього фортепіанного репертуару. Вже наприкінці середини ХХ століття Ма Сицунь і Цзян Веньє, взявши за зразок європейські ансамблі, створили перші національні твори у даному жанрі, які

включали, крім фортепіано, всі види струнних інструментів, а також флейту [1, 45].

Найбільшого поширення в китайській музиці XX–XXI століть отримали так ансамблі, як тріо, квартет, квінтет тощо з функціональним однаковим розподілом обов'язків учасників. Ця якість зближує сучасну модель жанру з традиційними ансамблями давнини. У Китаї великий фортепіанний ансамбль типологічно виявився набагато ближче до національних джерел ансамблевого музикування, ніж малий ансамбль (дует), у якому інструменти функціонують за європейським зразком: оркестровий інструмент як соліст, а фортепіано – акомпанемент. Не випадково в Китаї повноправними учасниками великих фортепіанних ансамблів часто стають національні інструменти – бамбукова флейта, піпа, ерху [4, 28–32]. Їхнє звучання вносить неповторні тембрально-стилістичні відтінки, а регламентація цих інструментів у ансамблях з фортепіано підкреслює міцний зв'язок сучасного китайського ансамблю з тисячолітньою національною традицією ансамблевого музикування.

Історія розвитку китайського фортепіанного камерно-інструментального ансамблю охоплює значний період, що починається з 30-х років XX століття та триває до сьогодення. Саме у цей період відбулися важливі зміни і трансформації у структурі та характері жанру, відзначаючись різноманітністю стилів та експериментами з використанням музичних елементів.

Початкові кроки у формуванні жанру вказують на вплив європейської музичної традиції, особливо через взаємодію з композиторами, що отримали освіту за кордоном. Проте з часом китайський ансамбль став надавати перевагу своїм власним культурним кореням, що відображалось у відмінних стилістичних рішеннях та аутентичних музичних виразах.

Після завершення Культурної революції приходить період значного піднесення великого ансамблю, який супроводжується якісним та кількісним розширенням. Нові ансамблі відзначилися експериментальними художніми концепціями, активним використанням авангардних тенденцій та відродженням інтересу до традиційних елементів національної культури [1, 56].

Розуміння жанрових особливостей великого камерно-інструментального ансамблю у китайській музиці передбачає проведення порівняльного аналізу з західними

аналогами. Один із ключових жанрово-формуючих факторів – це «атрибутика камерності», що визначає специфіку соціально-практичного призначення ансамблю та його орієнтацію на виконання у невеликих приміщеннях перед обмеженою аудиторією.

Поняття «камерність» відображає не лише просторові аспекти, а й семантичні відтінки жанру, а саме: особистий та суб'єктивний підхід у виконанні музики, що підкреслюється в особливому стилі та музичних інтерпретаціях. Дун Гуанцзюнь у своїх висловлюваннях звертає увагу на різницю між камерними та симфонічними творами, підкреслюючи пріоритет художньої індивідуальності виконавця та зростання значення особистого елементу. Дослідник зазначає, що камерна музика, відповідно до досліджень у європейській музичній традиції, акцентує увагу на особистому, суб'єктивному виразі. Проте це твердження, що відповідає для європейських камерних ансамблів (включаючи фортепіанний), вимагає суттєвих коригувань у випадку з китайською версією жанру [3].

У порівнянні з національною симфонічною музикою китайська камерна музика виглядає більш суб'єктивною, індивідуалізованою у вираженні. Однак у порівнянні з європейським камерним ансамблем вона чітко нахилиється до об'єктивного колективного виразу. Ця тенденція пов'язана з народною музичною традицією Китаю. Наприклад, у фортепіанному тріо «В горах Тайваня» (1949) Цзянь Веньє та Фортепіанному тріо (1984) Дин Шаньде зустрічаються «дзвіниці» мотиви, що виконуються *tutti*. Також є численні випадки відтворення камерним фортепіанним ансамблем колективних фольклорних обрядів [3, 3–4].

Виразна індивідуальність музичного вираження не є головною тенденцією для китайського камерного жанру. Навіть у нефольклорних епізодах відточене колективне виконання повністю затінює художню індивідуальність окремих виконавців. Таким чином, інтерес до особистого та зв'язана з ним індивідуалізація музичного виразу – це тенденція, яка не є загальною для китайського камерного жанру.

Звернемося до жанрової концепції Ма Вей. У зв'язку з камерністю констатовано: «камерна спрямованість, яка виявляється у перевазі особистого, суб'єктивного початку, стала причиною до створення в даному виді мистецтва великої кількості меморіально-

епітафіальних творів» [5, 65]. Скоригуємо цей пункт. У китайській різновидності вивченого камерного жанру, де особисте, суб'єктивне початок далеко не так важливий, меморіально-епітафіальних творів взагалі немає. Зате більше представлена більш об'єктивна тема пам'яті. Дитячі спогади лягли в основу авторської концепції квінтету Ма Сицуня, тріо Цзянь Вен'є, тріо Хуана Анлуена.

Виділений Ма Вей «основоположний принцип рівноправ'я учасників ансамблю, ступінь паритетності яких визначається відповідно до задуму композитора та виконавських завдань» [5, 69], повністю реалізується у китайській різновидності великого фортепіанного камерно-інструментального ансамблю. Також, розкривається фактор складу виконавців, представленого не дуже великою групою музикантів-ансамблістів. Варто зауважити, що в китайській гілці жанру не зустрічаються склади більше секстету. Найбільш поширені фортепіанне тріо, фортепіанний квінтет, а також склади з флейтою, кларнетом та перкусією.

Наступний жанрово-формулюючий фактор, у цьому випадку, так само як і семантика камерності, передбачає обов'язкову участь фортепіано з його об'єктивно складно сформованою «режисерською» функцією. Далі йде пояснення: «...у творах для фортепіанних камерних ансамблів відзначається функціональна «гегемонія» фортепіано, що походить з його потенційних можливостей, внаслідок чого нерідко саме партія фортепіано виявляється найбільш розвиненим, насиченим і багатоплановим компонентом партитури. Тому зовсім природно виявляється і режисерська роль цього інструмента – він направляє та «цементує» все, що відбувається у даному творі, становлячи його стрижень і каркас» [5, 73-79].

Дійсно, у всіх класичних і багатьох сучасних китайських зразках жанрової презентації, фортепіано є саме таким інструментом, що виконує традиційну режисерську функцію. Проте в деяких авангардних ансамблях 1990-х років фортепіано нерідко відзначено спробою зрівнятися в правах з іншими учасниками. Це спостерігається у тих творах, де відбувається найбільше наближення до китайської інструментальної традиції і навіть моделюється звучання китайського традиційного ансамблю. Отже, у цих творах фортепіано грає як не за себе, а за якийсь народний інструмент (або групу інструментів).

Тому виникає ряд винятків із даного правила. Наприклад, у фіналі квінтету «Сичуанська мелодійність» Ця Дацуня фортепіано представляє одну з театральних масок, яка виходить на сцену останньою. Тому в даній частині твору фортепіано не може «режисувати» ціле, граючи в ансамблі лише вісім тактів. Так само у фіналі секстету «Потік» Лю Чжуан фортепіано вступає в ансамбль останнім (у 110 такті із 235 тактів) і, отже, також не може претендувати на режисерські функції. Більше того, у другій частині цього ж твору звучить лише дует флейти і кларнета, що повністю спростовує роль фортепіано як «стрижня та каркасу». Отже, в наведених прикладах фортепіано виконує акторську функцію, виступаючи на рівні з іншими учасниками ансамблю.

У китайському камерно-інструментальному ансамблі - це художній феномен музики ХХ-ХХІ століть, для розуміння глибини жанрово-стильового синтезу необхідно розглянути його в контексті основних жанрових тенденцій цього історичного періоду. Стрімке розширення меж художньо-стильового спектра як важлива особливість всього інструментального ансамблевого музики У Китаї почалося значно пізніше – не в першій половині ХХ століття, а лише у 1980-х роках через складні історико-політичні причини. Додамо до вже сказаного, що швидкість, з якою даний жанр в Китаї наздоганяв і освоював світові тенденції, була надзвичайно високою. Художні процеси, які розвивалися в європейському ансамблі послідовно протягом більшої частини ХХ століття, у вигляді нових можливостей відкрилися перед китайськими композиторами практично одночасно. В цьому полягає не лише причина надзвичайно швидкого росту жанру в Китаї, але і одна з причин парадоксального жанрово-стильового сплаву в ряді нових творів. З початку ХХ століття виявляється найсильніше тяжіння до найрізноманітніших і різнорідних інструментальних складів, в яких різко зростає значення деталізованого тембрового запису. Очевидно, поява численних творів для нестандартних складів була пов'язана з утіленням принципово нових, часто авангардних авторських концепцій. В китайській гілці жанру тенденція якісного розширення ансамблевих складів виявила себе дуже широко. Залучення дерев'яних духових та ударних інструментів наприкінці минулого століття стало стійкою тенденцією, а до початку ХХІ століття в китайському великому

фортепіанному камерно-інструментальному ансамблі склалися три лінії: класична лінія представлена складами зі струнними інструментами, змішана - з духовими та ударними, а національна - складами з традиційними китайськими інструментами.

Експерименти зі складами ансамблю, які відкривають нові темброві можливості, стали для деяких авторів важливим напрямком творчих пошуків. Наприклад, у творчому портфоліо Чень І (陳怡), яка пише камерні фортепіанні ансамблі з кінця 1980-х років, є класичне фортепіанне тріо «Пісня сосни і бамбука», секстети з духовими та перкусією «Зустріч» та «Гімн», квінтет з флейтою та перкусією «Дихання», квінтети з двома духовими «Сяючі яскравими вогнями» і «Благодатний дощ у весняну ніч», квартет з кларнетом «Пустота», тріо з флейтою та віолончеллю «Думи тихою ніччю», а також тріо з піппою та скрипкою «Спокій».

Характерною сучасною тенденцією камерного жанру, яка проявилася по-різному в різних країнах, є збереження національної складової. У країнах Заходу вона не є основною. Бянь Мен так описує її масштаби: «Своєрідне відгалуження камерно-ансамблевої літератури виникло в зв'язку з розробкою національного елементу. Але те, що в Європі було лише відгалуженням, в Китаї відразу стало головним, основним напрямком [1, 31-34]. Вже в класичних ансамблях Ма Сіцзина і Цзяня Веня в різних аспектах музичної мови широко представлено китайський національний елемент. Назвемо основні національні джерела китайських ансамблів:

- музика традиційного театру провінції Гуандун (квінтет Ма Сіцзина);
- музичний фольклор народу гаошань на Тайвані (тріо «У горах Тайваню» Цзяня Веня);
- музичний фольклор регіону Сайбей (тріо Хуана Анлюена);
- пісенно-танцювальна традиція янге (квінтет «Увертюра янге» Чжоу Цзіньміна);
- музичний фольклор провінції Внутрішня Монголія (тріо «Степові трели» Веня Дечиня);
- музичний фольклор народу їцзу на півдні Китаю (квінтет «Пісня їцзу» Ченьшу Лю);
- музичний фольклор народу мяо на півдні Китаю (квартет "Літаюча пісня" Ван Юнфей);
- музика традиційного театру провінцій Шаньсі та Ганьсу (квартет Ван Сіліна);
- традиційна музика для сяо та гуціня (секстет «Лотос» Е Сяогана).

Деякі композитори застосовують лише структурні принципи традиційної музики, як, наприклад, Лю Чжуан, яка звернулася до старовинних п'єс для цині та китайської музичної драми у своєму тріо «Вітер крізь сосни». Національні джерела сучасних китайських ансамблів включають не лише музичні традиції, але й театральну та декоративно-прикладну. Наприклад, візуальні образи традиційного театру провінції Сичуань втілилися в квартеті «Сичуанська мелодійність» Ця Дацуня, а образи новорічних картинок «ніаньхуа» – в квінтеті «Чотири новорічні картини» Лінь Хуа. Окремо варто відзначити тріо «Різнокольорові молитовні прапори» Є Сяогана, що відображає образи тибетської культури.

Методи роботи китайських авторів камерних фортепіанних ансамблів з традиційним матеріалом різноманітні. Виділимо основні з них. Найточніший у відношенні до фольклорного матеріалу метод цитування зустрічається рідко. Набагато частіше використовується обробка (часткова зміна фольклорного матеріалу) або стилізація (відтворення фольклорного музично-експресивного комплексу). Класична обробка, що зберігає мелодію і форму фольклорного джерела, зустрічається значно рідше, ніж вільна, в якій фольклорна мелодія трансформується відповідно до закономірностей авторського стилістичного контексту. Довгий ряд ансамблів такого роду починається з фортепіанного квінтету Ма Сіцзюна (перша тема даного ансамблю базується на суттєво зміненій мелодії народної пісні «Благодатна весна») і закінчується сучасними роботами, такими як квінтет «Чотири новорічні картини» Лінь Хуа, яка відтворює образи традиційних новорічних друкованих картин «ніаньхуа».

Метод стилізації зустрічається у сучасних ансамблях. Найяскравіший приклад - квартет Ця Дацуня «Сичуанська мелодійність», у крайніх частинах якого авангардною мовою відтворюється виразний комплекс п'єс китайської традиційної музики.

Окрім жанрово-стилістичних тенденцій сучасного камерного ансамблю, необхідно назвати ще одну – характерну саме для китайської гілки жанру - це програмність. Програмні композиції складають приблизно половину китайських камерно-інструментальних фортепіанних ансамблів і утворюють самостійну жанрову лінію. Початок програмної лінії поклав фортепіанне

тріо Цзяна Вэньє «У горах Тайваня», в якому кожна частина супроводжується програмним заголовком. Така деталізована програма зустрічається і в сучасних творах – у квартетах «Чотири новорічні лубочні картини» Лін Хуа та «Сичуаньська мелодійність» Ця Дацуня. Проте, у більшості випадків китайські композитори використовують узагальнену програму, лише додаючи заголовок до всіх композицій. Розгорнута програма у вигляді пояснювальних текстів не використовується. Широке використання програмності авторами китайських фортепіанних камерних ансамблів стало результатом поєднання синкретизму традиційного мистецтва з тенденцією збільшення ролі програмності у сучасній інструментальній музиці.

Висновки. Отже, китайський великий камерно-інструментальний ансамбль з фортепіано – це жанр, в якому взаємодія національних і позанаціональних традицій здійснюється на різних рівнях. При цьому взята за основу європейська жанрова модель суттєво впливає на китайську інструментальну музику. На сучасному етапі розвитку жанру, спостерігається тенденція якісного розширення складів ансамблів. Паралельно з цим не зменшується процес розробки національного матеріалу, до якого вводиться усе більше регіональних музичних і не лише музичних традицій Китаю. Глибиною і різноманітністю підходів відрізняється і робота китайських композиторів з національним матеріалом, включаючи широкий спектр методів – від обробки і стилізації до втілення структурних і естетичних засад китайської музики. Особливе місце серед китайських великих камерно-інструментальних ансамблів з фортепіано займають програмні твори, в яких бачиться не лише відображення синкретизму національної музики, але й тенденція зміцнення ролі програмності в інструментальній музиці ХХ-ХХІ століть.

Отже, здійснюючи плідний діалог з європейською моделлю жанру, китайським композиторам вдалося наповнити її подібним до національного вмістом. Перспективи подальших досліджень ми бачимо в більш детальному вивченні особливостей китайського камерно-інструментального фортепіанного ансамблю.

Література

1. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
2. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
3. Дун Гуанцзюнь. Форма ці, чен, чжуань, хе в музиці та як вона використовується. Голос Хуанхе(21). Чанджі : Музичний факультет коледжа Чанджі, 2013. № 21. С. 1–4.
4. Лі Цзіті. Введення в аналіз структури у китайській музиці. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
6. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
7. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.

References

1. Byan, Men. (1996). Formation and Development of Piano Culture in China. Beijing: Hua Le [in Chinese].
2. Van, Yuykhe (2005). History of Modern Chinese Music. Beijing [in Chinese].
3. Dun, Guantszyun. (2013). The form of qi, chen, zhuang, he in music and how it is used. Huanghe voice. *Chanji: Faculty of Music of Chanji College*, 21, 1–4 [in Chinese].
4. Li, Tsziti (2004). An Introduction to the Analysis of Structure in Chinese Music. Beijing [in Chinese].
5. Ma, Vey (2004). The Concept of Form in the Music of China and Europe: Aspects of Composition and Performance. *Candidate Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
6. Markova, O. (1990). Intonation of Musical Art: Scientific Justification and Problems of Pedagogy. Kyiv [in Ukrainian].
7. Moskalenko, V. Analysis from the Perspective of Musical Interpretation. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 1, 206–111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.07.2024
Отримано після доопрацювання 02.08.2024
Прийнято до друку 09.08.2024

Цитування:

Ладний А. С. Ребрендинг українського народно-хорового мистецтва в ХХІ столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 254–259.

Ladnyi A. (2024). Rebranding of Ukrainian Folk Choral Art in the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 254–259 [in Ukrainian].

Ладний Антон Сергійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
головний хормейстер Миколаївського
національного академічного театру
драми та музичної комедії
<https://orcid.org/0000-0002-3473-1499>
ladnyi92@gmail.com

РЕБРЕНДИНГ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В ХХІ СТОЛІТТІ

Мета роботи. У дослідженні проаналізовано ребрендингову політику народно-хорового мистецтва в ХХІ столітті та визначено нові підходи до його збереження і популяризації в умовах глобалізації та стрімкого розвитку інформаційних технологій. **Методологія дослідження** передбачає поєднання емпіричного (спостереження, збір даних, інтерв'ювання), системного та аналітичного методів, які дали можливість виявити провідні тенденції оновлення підходів промоції українського народно-хорового мистецтва у ХХІ столітті. **Наукова новизна.** Уперше в українському музикознавстві досліджується ребрендинг як новий підхід до збереження й популяризації народно-хорового мистецтва в умовах глобалізації та розвитку інформаційних технологій. Ребрендингова політика виступає ключовим інструментом для актуалізації фольклорного типу музикування, підвищення інтересу до традиційної культури та інтеграції народно-хорового мистецтва в сучасний культурний простір. **Висновки.** Ребрендинг народно-хорового мистецтва є необхідним для його функціонування в сучасних умовах та залучення нової аудиторії, передусім молодіжної. Створення мультимедійних проєктів та використання соціальних мереж робить народно-хорове мистецтво більш доступним і привабливим. Інтеграція елементів інших культур у виступи народно-хорових колективів сприяє оновленню його формату та культурній інтеграції, зберігаючи при цьому автентичність українського мистецтва. Театралізація виступів, використання традиційних українських костюмів, сценографії та хореографії підвищує емоційний вплив на глядача, формуючи сучасний образ української народної пісні. Ребрендинг допомагає народно-хоровим колективам не лише зробити фольклор одним із провідних музичних трендів в Україні, а й вийти на міжнародний рівень, сприяючи міжкультурній комунікації та популяризації українського мистецтва за її межами.

Ключові слова: ребрендинг, народно-хорове мистецтво, музичне виконавство, театралізація, музичні технології.

Ladnyi Anton, Postgraduate Student, Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management, Chief Choirmaster of the Mykolaiv National Academic Ukrainian Theatre of Drama and Musical Comedy

Rebranding of Ukrainian Folk Choral Art in the 21st Century

Purpose of the work. The study analyses the rebranding policy of folk choral art in the 21st century and identifies new approaches to its preservation and popularisation in the context of globalisation and the rapid development of information technologies. **Research methodology** involves the combination of empirical methods (observation, data collection, interviewing), systematic and analytical methods, which allowed for identifying the leading trends in updating approaches to promoting Ukrainian folk choral art in the 21st century. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, rebranding is being explored as a new approach to the preservation and popularisation of folk choral art in the conditions of globalisation and the development of information technologies. Rebranding policy acts as a key tool for revitalising the folk music tradition, increasing interest in traditional culture, and integrating folk choral art into the modern cultural space. **Conclusions.** Rebranding of folk choral art is essential for its functioning in modern conditions and for attracting new audiences, especially young people. The creation of multimedia projects and the use of social networks make folk choral art more accessible and appealing. The integration of elements from other cultures into folk choral performances contributes to updating its format and cultural integration while preserving the authenticity of Ukrainian art. The theatricalisation of performances, the use of traditional Ukrainian costumes, scenography, and choreography enhance the emotional impact on the audience, shaping a modern image of the Ukrainian folk song. Rebranding helps folk choral groups not only make folklore one of the leading musical trends in

Ukraine but also reach an international level, fostering intercultural communication and promoting Ukrainian art abroad.

Keywords: rebranding, folk choral art, musical performance, theatricalisation, music technology.

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми ребрендингової політики народно-хорового мистецтва в сучасному світі зумовлена зростаючим інтересом до збереження та популяризації культурної спадщини. В умовах глобалізації та стрімкого розвитку технологій традиційне народно-хорове мистецтво потребує нових підходів для залучення більш широкої аудиторії, передусім молоді. Ребрендинг дозволяє адаптувати народне мистецтво до сучасних реалій, зберігаючи при цьому його автентичність і унікальність. Дана тема недостатньо розкрита в українському музикознавстві, що зумовлює необхідність її висвітлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток народно-хорового виконавства в сучасній Україні досліджено в роботах О. Скопцової та С. Палиги [8], А. Бондаренка [1], В. Шевченко, О. Ноздріної та Г. Павлюкової [7], П. Павлюченко [5], Н. Цюпи [6] та ін. У них здійснено аналіз репертуару народних хорів, зазначено важливість художнього керівника та хормейстера у формуванні репертуару та інтерпретації, розглянуто теоретичні та історичні засади театралізації хорового мистецтва, де підкреслено її значимість для сучасного музичного мистецтва, однак в них не підіймаються питання бренду та ребрендингу в народно-хоровому виконавстві. В наукових публікаціях, присвячених питанням ребрендингу, а саме дослідженнях С. Махнуши, О. Олійник [4], Л. Донець, О. Долинської [2], О. Казанської, Г. Радченко, К. Чернова [3], ребрендинг описується як ефективний інструмент покращення бренду, розглядається сутність та досвід застосування ребрендингу компаніями в сучасних ринкових умовах, зазначаються причини, завдання, прийоми його проведення та багато іншого. Проте ребрендинг як ефективна стратегія оновлення в культурно-мистецькій сфері, зокрема в народно-хоровому виконавстві, у цих працях не став предметом дослідження. В сучасному глобалізованому світі народно-хорове мистецтво зазнало трансформації форм презентації та промоції, а тому виникає потреба теоретичного осмислення його ребрендингової політики.

Мета роботи – аналіз ребрендингової політики народно-хорового мистецтва в ХХІ столітті, визначення нових підходів до його збереження і популяризації в умовах

глобалізації та стрімкого розвитку інформаційних технологій.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське народно-хорове мистецтво відзначається високою мистецькою цінністю. Багато вітчизняних колективів здобули міжнародне визнання, популяризуючи українську культуру на світовій арені. Однак не варто забувати, що народно-хорове мистецтво в сучасному світі стикається з рядом серйозних викликів. Одним з основних є зниження інтересу до нього серед молоді. Молоде покоління часто віддає перевагу іншим формам розваг, таким як поп-музика, електронна музика та соціальні мережі. Це створює труднощі у залученні нових учасників до хорових колективів та підтримці їхньої активності. Також наявна сильна конкуренція з боку інших напрямів музичного мистецтва. В умовах комерціалізації культури, популярні жанри, такі як поп, рок та електронна музика, мають більше можливостей для фінансової підтримки та просування, що ускладнює залучення аудиторії до народно-хорових концертів. Безперечно, зараз вже існують офіційні сторінки деяких народно-хорових колективів у соціальних мережах Instagram, facebook та X, але вони несуть більш інформативний, звітний, а не рекламний характер мало просуваючи народне мистецтво.

Глобалізація, розвиток цифрових технологій і зміни в споживчих смаках відкривають нові можливості для мистецьких колективів. Ребрендинг стає важливим інструментом для збереження актуальності народно-хорового мистецтва. Сучасна молодь виростає у світі швидких змін та інформаційного перенасичення, і традиційні форми мистецтва можуть видаватися їм застарілими або малозрозумілими. Ребрендинг, що передбачає сучасні аранжування, використання мультимедійних технологій, активну присутність колективів у соціальних мережах тощо, допомагає оновити образ народно-хорового мистецтва, зробивши його більш привабливим для молодіжної аудиторії.

В умовах глобалізації ми розуміємо, що ребрендинг не лише зміна логотипу компанії, а є чимось набагато більшим. Як зазначають С. Махнуша та О. Олійник, «ребрендинг є більш глибоким процесом. Він може передбачати як зміну зовнішніх

ідентифікаторів, так і зміни концептуального характеру – місії, позиціонування бренду на ринку» [6, с. 144]. Тобто ребрендинг – це цілий комплекс заходів по зміні бренду, назви, логотипу, візуального оформлення і, насамперед, зміна виробленого товару та його нове представлення. У нашому випадку ребрендингу зазнає народна пісня та концертна програма народного хорового колективу.

Український культурний ринок насичений різноманітними формами мистецтва та розваг, і щоб привернути увагу і утримати інтерес аудиторії, народно-хорові колективи мають пропонувати щось унікальне та інноваційне. Ребрендинг допомагає виділитися серед конкурентів, підкреслити унікальні риси колективу та створити імідж, що буде добре запам'ятовуватись. Водночас ребрендинг не означає відмову від традицій, а, навпаки, сприяє їх збереженню та адаптує до сучасних умов. Оновлений образ народно-хорового мистецтва може допомогти зберегти культурну спадщину, зробивши її більш доступною та цікавою для сучасних глядачів, що важливо для передачі її наступним поколінням.

Одним із засобів ребрендингу народно-хорового мистецтва є використання сучасних технологій, які відкривають нові можливості для популяризації народно-хорового мистецтва. Аудіозаписи, відеозаписи, стрімінгові платформи та соціальні мережі дозволяють охопити більш широку аудиторію та створювати нові форми взаємодії із глядачами та слухачами. Ребрендинг допомагає ефективно інтегрувати ці технології в діяльність колективів, роблячи народно-хорове мистецтво більш відкритим, та сприяє виходу народно-хорових колективів на міжнародний рівень. Оновлений образ та сучасні підходи до виконання можуть привернути увагу зарубіжної аудиторії, сприяти участі в міжнародних фестивалях та конкурсах. Це не тільки популяризує українську культуру за кордоном, а й зміцнює культурні зв'язки між країнами.

Глобалізація призводить до змішування культур, що може загрожувати національній ідентичності та унікальності. Водночас вона відкриває нові можливості для міжкультурного обміну. Народно-хорові колективи можуть використовувати елементи інших культур для створення нових, інноваційних форматів виступів, зберігаючи при цьому автентичність українського мистецтва. Ребрендинг допомагає інтегруватися у глобальний

культурний контекст, зберігаючи національні особливості.

Народно-хоровий колектив у своїх виступах може використовувати інструменти, ритміку або мелодику, які є характерними для інших етнічних груп. Наприклад, хор може виконувати традиційні українські пісні в супроводі африканських барабанів або зі східними танцювальними рухами. Такі виступи зможуть залучати ширшу аудиторію, представляючи новий погляд на українську культуру. Одним із яскравих прикладів такого міксту є українська народна пісня з репертуару народного хору Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв «Ой піду я до млина» в обробці для народного хору В. Василенка та О. Лужинської, що прозвучала у супроводі перуанського кахону та африканського барабану джембе, котрий надав твору оригінального звучання. Перше виконання відбулося 16 травня 2019 року на звітному концерті коледжу, який проходив в Миколаївському обласному палаці культури. Такий підхід був вельми неочікуваним і став предметом обговорення музичної спільноти.

Інтерактивне мистецтво, перформанси, інсталяції та мультимедійні проекти, яке стає все більше популярним, прагнуть залучати глядачів як активних учасників. Використання новітніх технологій, таких як віртуальна та доповнена реальність, 3D і цифрова анімація, відкривають нові можливості для музичної творчості. Наприклад, під час виконання пісні про природу навколо хористів можуть з'являтися віртуальні дерева, квіти або навіть тварини, що реагують на ритм музики. Віртуальна реальність дозволить глядачам бути не просто слухачами, але й частиною виступу – вони можуть відчувати себе так, ніби перебувають посеред поля або біля річки відповідно до змісту пісні. Технологія 3D-анімації може використовуватися для створення сценічних декорацій або персонажів, що відтворюють героїв народних пісень та легенд. Наприклад, під час виконання хорової пісні про козацькі подвиги на сцені можуть з'являтися 3D-анімовані козаки, що взаємодіють із музикантами, або ж сцени історичних битв. Таким чином, поєднання автентичної української музики із сучасними технологіями не тільки допоможе зберігати культурну спадщину, а й залучатиме молодшу аудиторію, яка цікавиться новітніми цифровими форматами. На жаль, 3D-анімації у виступах народного хору наразі не використовувалася, адже для цього потрібні

кошти, але з часом у вони увійдуть і в народно-хорове виконавство.

Мультимедійні та кросмедійні проєкти, які поєднують звук, відео, текст і інтерактивні елементи, сьогодні стають невід'ємною частиною концертної діяльності народно-хорових колективів. Виступ Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка на Євробаченні-2017 у Києві став яскравим прикладом того, як традиційне мистецтво може бути інтегроване у сучасний культурний контекст, залишаючись актуальним та привабливим для широкої аудиторії. Виконання хоровим колективом попури з пісень-переможниць конкурсу Євробачення, що поєднало традиційні українські музичні мотиви з сучасними технологіями, було захоплюючим і незабутнім видовищем. Сцена була оформлена у вигляді величезного екрану, на якому демонструвались відеоінсталяції з українськими народними орнаментами та символікою. Ці візуальні ефекти гармонійно доповнювали живий виступ хору й хореографічного колективу, поєднуючи традиційне та сучасне. Хористи були одягнені в українські народні костюми, вишиті барвистими візерунками. Інструментальний супровід хору передбачав синтез автентики та електронної музики, завдяки чому концертний номер захоплював своєю енергією. Звуки акордеону, сопілки, цимбалів та інших традиційних інструментів гармонійно поєднувався з електронним звучанням, створюючи унікальну звукову атмосферу. Візуальний ряд був доповнений елементами хореографії: хористи виконували синхронні рухи, які підкреслювали динаміку музики та візуальних ефектів. Кульмінацією виступу стало використання відеоінсталяцій, які в реальному часі реагували на рухи хористів, створюючи враження, що сцена живе і дихає разом із музикою, і це викликало захоплення глядачів.

Ребрендинг в репертуарі народних хорів є важливою складовою адаптації та збереження актуальності народно-хорового мистецтва в сучасному світі. Одним із ключових аспектів його ребрендингу є інтеграція із сучасними музичними напрямками, такими як поп, рок, джаз та електронна музика. Це дозволяє створювати оригінальні аранжування відомих пісень, роблячи їх більш привабливими для молоді. Використання сучасних технологій, таких як звукопідсилювальна техніка, синтезатори та електронні інструменти, допомагає модернізувати звучання народних хорів, створюючи динамічні та яскраві

виступи, що відповідають вимогам сучасної музичної індустрії. Прикладом цього можуть бути невеликі фольклорні колективи або виконавці як-от ДахаБраха або ONUKA, відомі своїми експериментами з поєднанням фольклору та сучасної електронної музики, що робить народну музику ближчою до молодій аудиторії. Такі ж експерименти можуть робити і професійні хорові колективи. Однак слід зазначити, що ми не говоримо про необхідність повної відмови від традиції, але кілька подібних аранжувань варто було б включити до свого репертуару і тим самим відслідковувати реакцію публіки щодо доцільності таких експериментів.

Співпраця із сучасними композиторами, аранжувальниками та виконавцями відкриває нові можливості для створення унікальних творів, які поєднують традиційне мистецтво із сучасними музичними напрямками. Ребрендинг також включає адаптацію сучасних пісень до хорового виконання, що дозволяє популярним мелодіям набувати нового звучання у виконанні народного хору, зберігаючи при цьому свою автентичність та емоційну глибину. Продюсер та співак Luiku разом зі студією Національного заслуженого академічного українського народного хору імені хору Г. Верьовки записали трек «Бай, бай, Соломія», Тарас Тополя – «Щедрик» М. Леонтовича. Сам же хоровий колектив збагатив свій репертуар піснею Jerro Neil «Козацькому роду – нема переводу». Ще раніше, у 2015 році студентський хор Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, який дотримується традиції народно-хорового виконавства, взяв до репертуару пісні «Я не здамся без бою» з репертуару гурту «Океан Ельзи» та «Країна мрій» гурту «Воплі Відоплясова». Усі вони були адаптовані для складу оркестру народних інструментів та народний тип вокалу.

Створення тематичних програм із новими аранжуваннями, що відображають актуальні соціальні, культурні чи історичні події, також є важливою складовою ребрендингу. Такі програми можуть бути присвячені видатним історичним постатям, культурним явищам або сучасним подіям, що викликають резонанс у суспільстві. Ці заходи сприяють збереженню та популяризації народно-хорового мистецтва, роблячи його актуальним і цікавим для сучасної аудиторії. У лютому 2017 року Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» провів концерт, присвячений річниці Євромайдану. Цей захід був частиною їхньої

програми, що відображають сучасні події, у тому числі й Революцію Гідності. У концерті прозвучали пісні, написані самими учасниками подій, а аранжування та виклад для хору робив художній керівник колективу, народний артист України Микола Балема. Виступ супроводжувався не лише співом, а й танцювальними номерами, що зображали драматичні події Євромайдану. Такі концерти стали важливою частиною їхньої роботи, спрямованою на підтримку патріотичного духу в суспільстві. Звісно, такі заходи проводять і інші хорові колективи, але нечасто та для обмеженої аудиторії.

Для того, щоб залишатися конкурентоспроможними, хорові колективи мають постійно оновлювати свій репертуар, використовувати сучасні технології та формати виступів. Ребрендинг у репертуарі дозволяє підкреслити унікальність колективу, привернути увагу нової аудиторії та зайняти гідне місце на культурному ринку.

Сьогодні неможливо уявити концертні виступи народно-хорових колективів без театралізації, яка допомагає створити емоційні та візуально привабливі номери. Театралізація включає такі компоненти як костюми, сценографію, хореографію, акторську гру та мультимедійні компоненти. Традиційно народно-хорове мистецтво завжди мало елементи театралізації, такі як обрядові дійства, народні свята та ритуали. Сьогодні театралізація виступів стає ще більш важливою для залучення аудиторії та збереження культурної спадщини. Використання традиційних українських костюмів, вишиванок, головних уборів та інших елементів народного одягу додає автентичності та народного колориту концертним виступам. Реквізит, зокрема народні інструменти, прапори та інша символіка, також може бути використаний для підсилення візуального ефекту. Сценографія включає створення відповідного сценічного оформлення, яке відображає тематику виступу. Це можуть бути декорації, що відображають сільський побут, природні ландшафти або історичні події.

Хореографія є важливою складовою театралізації виступів. У професійних народних хорах зазвичай є окрема хореографічна група, але не слід забувати і аматорські колективи, які іноді не мають у своєму складі оркестрової групи, а лише один-два баяни, які використовуються як супровід. Учасникам таких хорових колективів слід урізноманітнювати свої вокальні номери або

концерти елементарними побутовими танцями, притупами або дробушками, виконуючи їх самостійно. Народні танці, рухи та постановки додають динаміки та енергії виступам, роблять їх більш живими та цікавими для глядачів.

Учасники хорових колективів можуть використовувати елементи акторської гри для передачі емоцій та створення драматичного ефекту. Це може включати міміку, жести, діалоги та інші театральні прийоми. Театралізовані виступи мають великий потенціал для залучення широкої аудиторії. Вони не тільки викликають сильні емоції, але створюють атмосферу, яка сприяє підвищенню інтересу до народно-хорового мистецтва. Театралізація не тільки допомагає зберігати та популяризувати українську культурну спадщину, а й створює емоційний вплив на глядача. Робота над театралізованими виступами сприяє підвищенню професійного рівня учасників хорових колективів. Вони розвивають не лише вокальні навички, але й акторську майстерність, хореографію та роботу зі сценографією. Театралізовані виступи можуть бути успішно представлені на міжнародних фестивалях та конкурсах, сприяючи міжкультурному обміну та підвищенню міжнародного престижу українського мистецтва.

Проводячи ребрендингову політику в народно-хорових колективах, не слід забувати і про необхідність збереження високого професійного виконавського рівня. Високі вимоги до виконавської майстерності є ще одним викликом для народно-хорового мистецтва. Хоровим артистам необхідно мати не лише вокальні навички, але й вміння працювати зі звукопідсилювальною технікою, мати сценічну пластичність та акторські здібності. Це вимагає постійного навчання та професійного розвитку. Як було зазначено, характерною рисою для професійних народно-хорових колективів є поєднання хорового, інструментального й хореографічного компонентів, що підтримується в багатьох професійних колективах.

Збереження автентичності народно-хорового мистецтва в умовах сучасних змін є важливим завданням культурної політики. Використання автентичного фольклорного матеріалу та дотримання традиційних форм виконання є необхідними для збереження культурної спадщини. Важливою складовою цього процесу є високий рівень майстерності співаків хору та їх відкритість до інновацій та сучасних мистецьких трендів.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві досліджується ребрендинг як новий підхід до збереження й популяризації народно-хорового мистецтва в умовах глобалізації та розвитку інформаційних технологій. Ребрендингова політика виступає ключовим інструментом для актуалізації фольклорного типу музикування, підвищення інтересу до традиційної культури та інтеграції народно-хорового мистецтва в сучасний культурний простір.

Висновки. Ребрендинг народно-хорового мистецтва є необхідним для його функціонування в сучасних умовах та залучення нової аудиторії, передусім молодіжної. Створення мультимедійних проєктів та використання соціальних мереж робить народно-хорове мистецтво більш доступним і привабливим. Інтеграція елементів інших культур у виступи народно-хорових колективів сприяє оновленню його формату та культурній інтеграції, зберігаючи при цьому автентичність українського мистецтва. Театралізація виступів, використання традиційних українських костюмів, сценографії та хореографії підвищує емоційний вплив на глядача, формуючи сучасний образ української народної пісні. Ребрендинг допомагає народно-хоровим колективам не лише зробити фольклор одним із провідних музичних трендів в Україні, а й вийти на міжнародний рівень, сприяючи міжкультурній комунікації та популяризації українського мистецтва за її межами.

Література

1. Бондаренко А. І. Репертуар хору імені Верьовки: жанрова і стилісова еволюція. *Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації*: матеріали IV Міжнародної наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 2 грудня, 2022 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2022. С. 260–262.
2. Донець Л. Я., Долинська О. О. Вітчизняний досвід проведення ребрендингу компаній. *Ефективна економіка*. 2021. № 1. Електронне видання. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=8547> (дата звернення: 12.06.2024).
3. Казанська О. О., Радченко Г. А., Чернова К. А. Ребрендинг як інструмент зміцнення бренду. *Наука і техніка сьогодні*. 2022. №12 (12). С. 47–57.
4. Махнуша С. М., Олійник О. В. Ребрендинг як засіб тривалого існування компанії на ринку.

Маркетинг і менеджмент інновацій. 2011. № 3. Т. 2. С. 143–150.

5. Павлюченко П. Г. Особливості репертуару народного хору під керівництвом Григорія Верьовки. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 547–549.

6. Цюпа Н. П. Народні хорові колективи в українському музичному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. № 22. С. 250–254.

7. Шевченко В. В., Ноздріна О. Ю., Павлюкова Г. В. Стильові модифікації репертуару народних хорів. *Молодий вчений*. 2017. № 9. С. 229–232.

8. Skoptsova O., Palyha S. Folk Choral (Song) Art Development Strategy in All of Modern Ukraine. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 46. С. 133–137.

References

1. Bondarenko, A. I. (2022). Repertoire of the Veryovka Choir: Genre and Stylistic Evolution. *Scientific Space: Current Issues, Achievements, and Innovations*, 260–262 [in Ukrainian].
2. Donets, L. Ya, & Dolynska, O. O. (2021). Domestic Experience of Rebranding Companies. *Efficient Economy*, 1. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=8547> [in Ukrainian].
3. Kazanska, O. O., Radchenko, H. A., & Chernova, K. A. (2022). Rebranding as a Tool to Strengthen the Brand. *Science and Technology Today*, 12 (12), 47–57 [in Ukrainian].
4. Makhnusha, S. M., & Oliynyk, O. V. (2011). Rebranding as a Means of a Company's Long-Term Existence on the Market. *Marketing and Innovation Management*, 3 (2), 143–150 [in Ukrainian].
5. Pavliuchenko, P. H. (2018). Features of the Repertoire of the Folk Choir und the Direction of Hryhorii Veryovka. *Young Scientist*, 2 (54), 547–549 [in Ukrainian].
6. Tsupa, N. P. (2016). Folk Choral Groups in the Ukrainian Musical Space. *Ukrainian Culture: Past, Present, Paths of Development*, 22, 250–254 [in Ukrainian].
7. Shevchenko, V. V., Nozdrina, O. Yu, & Pavliukova, H. V. (2017). Stylistic Modifications of the Repertoire of Folk Choirs. *Young Scientist*, 9, 229–232 [in Ukrainian].
8. Skoptsova, O., & Palyha, S. (2022). Folk Choral (Song) Art Development Strategy in All of Modern Ukraine. *Bulletin of KNUKiM. Series: Arts*, 46, 133–137 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2024
Отримано після доопрацювання 08.08.2024
Прийнято до друку 15.08.2024*

Цитування:

Лю Фань. Хорове мистецтво Китаю: детермінованість композиторської творчості, виконавства та освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 260–265.

Лю Фань,

аспірантка Сумського державного педагогічного університету

імені А.С. Макаренка

<https://orcid.org/0000-0002-6097-8225>

291842197@qq.com

Liu Fan. (2024). Choral Art of China: Determination of Composing Creativity, Performance and Education. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 260–265 [in Ukrainian].

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ:**ДЕТЕРМІНОВАНІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ, ВИКОНАВСТВА ТА ОСВІТИ**

Мета статті – висвітлити триєдність композиторської творчості, виконавства та освіти як детермінанти розвитку хорового мистецтва Китаю. **Методологія дослідження** спирається на комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному, компаративному, музично-теоретичному аналізі матеріалу та теоретичному моделюванні структурно-логічних та змістовних характеристик хорової діяльності. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що триєдність композиторської творчості, виконавства та освіти хорового мистецтва в Китаї вперше розглянуто як іманентну якість, що детермінована історичним розвитком. **Висновки.** З початку XX століття у китайській хоровій культурі відбувається активне засвоєння композиційних, виконавських та освітніх традицій зарубіжного, переважно європейського зразка. В першій половині століття особливо яскраво це виявилось у композиторській творчості. Створені у цей період хори китайських композиторів засновуються на мелодії патріотичних пісень у органічному синтезі з європейською технікою письма (у т. ч. поліфонічного). У другій половині XX століття акцент зміщується у бік виконавства, що визначалось соціально-політичною заангажованістю мистецтва, коли хорова творчість була інструментом політичної пропаганди. Наприкінці XX – на початку XXI століття хорове мистецтво Китаю набуває самостійності, в країні відкриваються спеціалізовані освітні установи, де здійснюється підготовка диригентсько-хорових кадрів. На кожному етапі кожна з галузей хорового мистецтва Китаю мала свої характерні особливості, траєкторію розвитку, вектори застосування тощо. Загалом окремі складові – композиторська творчість, виконавська та освітня діяльність – постають нероздільним цілим протягом всього розвитку. Ця детермінованість хорової культури Китаю забезпечила її успішний розвиток у XX – на початку XXI століття.

Ключові слова: хорове мистецтво Китаю, композиторська творчість, хорова освіта, концертно-виконавська діяльність, диригентська практика, детермінанти розвитку.

Liu Fan, Postgraduate Student, A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University

Choral Art of China: Determination of Composing Creativity, Performance and Education

Compared to other types of musical art, the unity of three components – composer creativity, performance and education – in choral practice is the most deterministic. A vivid example of this is the choral art of China, each direction of which has its own characteristic features, peculiar ways of development, vectors of application determined by certain historical and socio-cultural factors, but in general they appear as an inseparable organic alloy. **The purpose of the article** is to highlight the trinity of composer creativity, performance and education as determinants of the development of choral art in China. **The research methodology** is based on a comprehensive approach based on historical-cultural, comparative, music-theoretical analysis of the material and theoretical modelling of the structural-logical and substantive characteristics of choral activity. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the trinity of composer creativity, performance and choral art education in China is considered for the first time as an immanent quality determined by historical development. **Conclusions.** Since the beginning of the 20th century, Chinese choral culture has been actively assimilating compositional, performing, and educational traditions of a foreign, mostly European, model. In the first half of the century, this was especially evident in the work of composers. Choirs by Chinese composers created in this period are based on the melody of patriotic songs in an organic synthesis with European writing techniques (including polyphonic). In the second half of the 20th century, the emphasis shifted towards performance, which was determined by the socio-political involvement of art, when choral work was a tool of political propaganda. At the end of the 20th and the beginning of the 21st century, choral art in China becomes independent, specialised educational institutions are opened in the country, where the training of conducting and choral

personnel is carried out. At each stage, each branch of choral art in China had its own characteristics, development trajectory, vectors of application. In general, separate components – composer creativity, performing and educational activities become an inseparable whole during the entire development. This determinism of Chinese choral culture ensured its successful development in the 20th and early 21st centuries.

Keywords: choral art of China, composer's work, choral education, concert-performance activity, conducting practice, determinants of development.

Актуальність теми дослідження. Порівняно з іншими видами музичного мистецтва, єдність трьох складових – композиторської творчості, виконавства та освіти – у хоровій практиці є найбільше детермінованою (поняття спирається на його визначення за тлумачним словником «детермінований - те саме, що обумовлений» <https://slovnnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B4%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B9>).

Яскравим прикладом цього постає хорове мистецтво Китаю, кожна із галузей якого має свої характерні особливості, своєрідні шляхи розвитку, вектори застосування, зумовлені певними історичними та соціокультурними чинниками, але в цілому вони постають нероздільним органічним сплавом.

Хорове виконавство стало затребуваним у Китаї на межі XIX - XX століть, коли поширився суспільно-культурний рух «Пісні нових навчальних закладів». У цей час на різних святах та урочистостях шкільні хорові колективи виконували популярні європейські церковні твори (кантати, ораторії, частини з мес та ін.). Цей «національний жанрово-виконавський феномен “шкільної пісні” й народна пісенність, проєктовані в площину патріотичної, соціальної, героїчної та ліричної тематики», стали основою розвитку китайського академічного хорового мистецтва [1, 86]. Їх емоційна глибина, масштабність форми та змістовність значно вплинули на становлення хорової освіти і творчості як окресленого, так і подальшого часу.

Органічно пов'язане зі словом та змістом виконуваних творів хорове мистецтво впродовж всього розвитку в Китаї більше, ніж інші музичні жанри, потерпало від соціальних катаклізмів та ідеологічного тиску, що провадились цензурою та політичною пропагандою. Його розвиток у XX – на початку XXI століття не меншою мірою пов'язаний із соціально-політичними зрушеннями в країні, про що йшлося у попередніх розвідках авторки статті [6, 152]. Але на кожному з етапів композиторська, виконавська (у т. ч. диригентська) та освітня складові хорового мистецтва Китаю поставали в органічній нероздільній єдності.

Аналіз досліджень і публікацій. У XX столітті особливості еволюції хорового мистецтва Китаю розглядалися у численних працях китайських і вітчизняних авторів (Ван Юйхе [2], Жень Сюлей [4], Лю Фань, Г. Стахевич [6], Лянь Лю [7], Тань Сяобао [10] та ін.). Переважна більшість цих розвідок має констатувальний та описовий характер. В останні десятиліття XX століття наукова проблематика з вивчення хорової творчості в Китаї поступово розширюється. Ключовими питаннями у цей час стають взаємозв'язки китайського та європейського хорового мистецтва, особливості засвоєння європейського композиторського та виконавського досвіду на ґрунті китайської національної специфіки тощо (Ван Цзянцин [1], Ван Юйхе [2], Гуй Цзюньцзе [3], Ян Кайсен [5], Ма Гешун [8], Цзяо Банлі [13] та ін.).

З початку XXI століття науковий інтерес привертають окремі аспекти композиторської і виконавської творчості та проблеми хорової освіти в Китаї (Ван Цзянцин [1], Жень Сюлей [4], Хуань Сюань [11], Цзяо Банлі [13], Чень Юй [15] та ін.). Певна увага музикознавців приділена диригентській практиці та освіті (А. Растрігіна [9], Сюй Цін [12], Лю Чженьянь [14] та ін.). Втім питання детермінованості єдності розвитку композиторської творчості, виконавства та освіти у хоровому мистецтві Китаю як наукова проблема в окремій праці не досліджувались. Розгляд цих складових в їх інтеграції, взаємодії та взаємовпливах має сприяти науковому осмисленню певних аспектів розвитку та проблематики китайського хорового мистецтва.

Мета – висвітлити триєдність композиторської творчості, виконавства та освіти як детермінанти розвитку хорового мистецтва Китаю.

Виклад основного матеріалу. Особливо активно музичне життя в Китаї стало розвиватися після розпаду імперії (1911) із опрацюванням у китайському музичному мистецтві зарубіжного досвіду. Вже у 20-х роках XX століття в країні була сформована широка мережа приватних музичних шкіл, навчання в яких відбувалось за системами «Сюетан» та «Юеге», що також спиралось на зарубіжні методики (Сюетан – на європейську,

Юеґе – на японську). Проте хорова творчість і освіта значно відставали, адже основна увага приділялась навчанню гри на інструментах. Імпульсом до розвитку національного хорового мистецтва стало переведення консерваторії з Пекіну в Шанхай у 1927 році.

Активний розвиток музичного, у тому числі хорового мистецтва в Шанхаї зумовлювався в першу чергу геополітичним контекстом. Це портове місто з давніх часів було одним з крупних торговельних, індустріальних і культурних центрів Китаю. Відкритість шанхайців до сприйняття інокультурних впливів проявилась у тому, що на початку XX століття (після революції 1911 року), у Шанхаї сформувалися перші професійні хорові та симфонічні колективи, а в 1927 році було відкрито консерваторію. Результатом стало поживлення музичних процесів та посилення професійних кадрів, оскільки інтерпретація європейської музики «затребувала від шанхайських музикантів загальної академічної компетентності» [3, 140].

Засновниками шанхайської консерваторії стали фахівці з європейським музичним досвідом: знаний в Китаї культурний діяч Цай Юаньпей та композитор Сяо Юмей. Відомими педагогами були композитори Хуан Є та Хуан Цзи, які також здобули музичну освіту в Західній Європі та США. Незважаючи на те, що хорового класу як такого в консерваторії первісно не було, однак, зважаючи на те, що «перший ректор консерваторії Сяо Юмей писав музику для хору», цілком слушним є припущення, що «хоровий спів був складовою навчального плану спеціалізації академічного співу (а скоріше і всіх спеціалізацій)», [3, 140].

Констатується, що «до кінця 1935 року було засновано понад сотню хорів та співочих товариств у різних соціальних верствах Шанхаю» [3, 141]. Саме в Шанхаї під час китайсько-японської війни (1937 - 1945) було створено хорове «Товариство бойових пісень», яке очолив композитор Лю Цзи (первісно Люй Чжаньцин, 1909 - 2002). Учасники товариства писали та виконували масові патріотичні антияпонські хорові пісні. Це час значного підвищення рівня хорової композиторської творчості, коли прості унісонні поспівки з перегукуваннями переростають у перші зразки багатоголосної хорової музики.

Першим у китайській музиці, хто запровадив хоровий акапельний спів та звернувся до ораторіального жанру, був Хуан Цзи (1904 - 1938) – один із відомих композиторів 20 – 30-х років XX століття.

Його хор а cappella «Му Лянь рятує свою мати» (1929) та ораторія «Безмежний сум» (1932) і нині не втратили своєї значущості й актуальності та багато в чому визначили шляхи подальшого розвитку китайського хорового мистецтва. Так, у творі «Му Лянь рятує свою мати» для акапельного чотириголосного чоловічого хору, поряд із загальними тенденціями розширення тематики та музичної лексики композицій, розвинуто специфічні хорові прийоми та засоби. Твір став зразком вдалого поєднання європейських композиторських технік із національним народним інтонуванням.

«Безмежний сум» Хуан Цзи - перший зразок ораторіальної музики в китайському мистецтві – справжній шедевр жанру. Звичайно, в ораторіальному полотні китайський композитор спирався на потужні досягнення європейської композиторської практики та на виконавський досвід, який до цього часу набула китайська хорова культура (зокрема виконання ораторій європейських композиторів хоровими колективами місцевих музичних закладів). Увібравши європейські традиції жанру, твір Хуан Цзи, разом з тим, став справжнім взірцем китайської музики, з тільки для неї характерними мелодичними зворотами, гармонічним планом, драматургічними і композиційними рішеннями [3, 10].

Високий художній рівень творів Хуан Цзи та притаманний їм органічний синтез національних традицій з досягненнями європейської композиції уможливив їх використання у педагогічному процесі, заклавши національні традиції вищої освіти Китаю. Зокрема вивчення ораторії Хуан Цзи в хоровому класі вважається сьогодні методично доцільним, оскільки оволодіння хоровою фактурою цього твору є основою формування важливих музично-інтонаційних навичок хористів, а також професійною школою для диригентів і учасників хору.

Видатний китайський композитор Лі Шутун (1880 - 1942) у своїх хорових творах активно розробляв поліфонічне хорове викладення. Водночас він був автором літературних текстів до своєї музики. Триголосний жіночий хор Лі Шутуна «Весняна прогулянка» - перший у китайській музиці твір, написаний за поліфонічними правилами європейської композиції. Незважаючи на поліфонічне викладення, не характерне для китайської музики, в ньому зберігся національний колорит, що робить твір унікальним. Видатний зразок національного

хорового мистецтва «Весняна прогулянка» Лі Шутуна, як і твори Хуан Цзи, стала дидактичним матеріалом відпрацювання навичок і прийомів хорової поліфонії.

У першій половині XX століття шляхи розвитку хорової музики Китаю торували композитори Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Хуан Цзівей та ін., які безпосередньо були керівниками студентських хорових колективів. У їх творчості поступово удосконалюється техніка хорового композиторського письма, яка водночас втілювала досягнення зарубіжних композиторських шкіл та національні традиції. Низка хорових композицій цих митців стала основою педагогічного репертуару, вирішивши проблему гострої нестачі музичного матеріалу для хорового співу в навчальних закладах того часу.

Починаючи з другої половини XX століття, у хоровому мистецтві Китаю, попри загальну активізацію, спостерігається нерівномірність розвитку різних його галузей. Так, у композиторській творчості був напрацьований самобутній за стилістикою вагомий доробок високого художнього рівня. Проте хорове виконавство та освіта майже до кінця XX століття знаходились на доволі середньому рівні. Небувалий підйом виконавського мистецтва в Китаї у фортепіанній чи скрипковій галузі (відомі представники, лауреати різних міжнародних конкурсів: Лю Шикунь, Ін Ченцун, Гу Шуань, Лі Мінцян та ін.) фактично не відобразився ані у диригентсько-хоровій практиці, ані у навчанні. Деякою мірою це пояснюється «алгоритмом» розвитку китайського хорового мистецтва в першій половині століття. Але на думку авторки статті, основну роль у цьому відіграли умови соціально-політичної заангажованості хорового мистецтва в Китаї з її жанровою і тематичною визначеністю та обмеженістю.

У сумнозвісний період «культурної революції» (1966-1976) можливість покращення підготовки як хористів, так і диригентів хору стала ще меншою. Не сприяла тому й ситуація тотального контролю з боку влади за ідеологічним змістом виконуваних хорових творів, які виявилися оптимальною художньою формою для втілення партійних гасел і настанов влади. Отже, китайське хорове мистецтво цього періоду обмежувалось виключно масовими жанрами, а його зміст визначався патріотичною тематикою, оспівуванням величчя комуністичної партії, її керівників та ін. [6, 149].

Майже до кінця XX століття через підлеглість та ідеологічну залежність хорове мистецтво Китаю мало консервативний характер розвитку. Це відобразилось на всіх рівнях хорової культури, включаючи композиторську творчість, виконавство, диригування та освітній процес. Навіть у 1980-х роках китайські хорові диригенти отримували освіту переважно за кордоном, адже до початку XXI століття професійна хорова підготовка в Китаї здійснювалась лише у музичних коледжах в Пекіні та Шанхаї. Диригентсько-хоровий факультет був відкритий у Центральній консерваторії в Пекіні тільки у 2002 році. Значний відрив у розвитку хорового виконавства Китаю (порівняно, наприклад, з фортепіанним) пояснювався усталеною практикою (як хорових колективів, так і композиторів, які писали для хору) виконання насамперед політичних та ідеологічних замовлень того чи іншого часу.

Ситуація змінилася тільки у 1980-х роках, коли з'явилася перша навчальна програма з диригентсько-хорової підготовки й була опублікована низка теоретичних праць китайських авторів (Жень Це, Чжан Мінцюань та ін.), присвячених цьому виду музичної діяльності, у тому числі мануальній техніці хорового диригування, певним методичним аспектам виховання хористів і диригентів хору та ін. [14, 322]. Кардинальний поворот відбувся у 1982 році, коли міністерство освіти Китаю впровадило трирічний план навчання хорових диригентів у спеціальних педагогічних закладах. Важливим чинником розвитку хорової справи у Китаї стало й створення Ради з хорового виконавства, до якої увійшло дві тисячі осіб - представники тридцяти провінцій, різних міст та адміністративних регіонів країни.

Основною метою навчальних установ було поліпшення якості підготовки хорових фахівців, що потребувало удосконалення програм навчальних дисциплін (хорове виконавство, диригування та ін.). Згодом у 1996 році були запропоновані і впроваджені нові програми з хорової та диригентської підготовки, у пріоритеті яких було збільшення кількості академічних годин на фахові дисципліни [14, 322]. Для забезпечення якісної складової хорового навчання було визначено рівні та критерії професійних знань і навичок студентів, розкрито художній і тематичний зміст навчального процесу. Зазначені заходи були спричинені невідповідним станом

музичної освіти в Китаї у сфері виконавства та роботи з хором.

Єдиний простір слухового й виконавського досвіду, в якому виховуються хористи і диригенти хору в Китаї, якнайкраще сприяє ефективності навчального процесу, і концертної хорової діяльності. Це допомагає відпрацювати рефлексивний компонент хорової діяльності, сформувані аксіологічні здатності художньої оцінки творів, їх інтерпретації, розвинути концертно-виконавські навички студентів. Немаловажну роль відіграє врахування індивідуальних якостей учасників хору, що виводить хорову діяльність на багатосаровий контекстуальний рівень у освітньому та виконавському процесах.

У результаті проведених реформ та заходів з покращення хорової справи в Китаї в перші десятиліття XXI століття (до початку пандемії коронавірусу) набули поширення і стрімкого розвитку студентські хорові колективи. Їх утворення вплинуло в першу чергу на розширення хорового репертуару, який відтепер включав не тільки національні твори, а й складні опуси світової класики. Цьому сприяло і навчання багатьох китайських студентів-хоровиків і диригентів у країнах Європи та США, у яких звичайно іншим чином були відпрацьовані професійні навички та методичні підходи роботи з хором, такі фахівці були ширше обізнані зі світовим хоровим репертуаром. Це дозволяло інакше реалізувати творчі устремління, відповідно і отримувати інші результати. Впровадження в освітньому просторі в Китаї інших методологічних та художніх підходів надавало перспективи для подальшого розвитку хорового мистецтва.

Відзначені тенденції, а також розробка питань підготовки хорових диригентів, методики роботи з хоровими колективами різного рівня та віку, дослідження дидактичних аспектів хорового навчання та виконання, психологічних чинників музичної творчості, інноваційних технологій музичної освіти і практики та ін., що впроваджувались у хоровій підготовці та виконавстві, стали потужним важелем у розвитку китайської хорової культури початку XXI століття. На думку дослідників, «саме удосконалення фахової підготовки майбутнього фахівця-музиканта через розуміння як мистецьких, так і педагогічних її аспектів, може забезпечити подолання все ще існуючих у мистецько-педагогічних ЗВО проблем, пов'язаних з певною її формалізацією, вузько предметною

спрямованістю та неврахуванням особливостей, пов'язаних не тільки із предметною діяльністю, а й безпосередньо з мистецтвом» [9, 63].

На початку XXI століття підвищення рівня хорової і диригентської освіти виявило деякий відрив педагогічної та виконавської практики від композиторської творчості. Проте і у цей час основою як педагогічного, так і концертного хорового репертуару в Китаї залишилися обробки пісень різних народностей країни, що найчастіше створюються керівниками хорів. Поряд з тим, багато китайських хорових колективів співпрацюють з професійними композиторами, які виступають і у якості диригентів. Прикладом цього є творчий тандем композитора і диригента Цзінь Вея з Великим хором Китайського телерадіомовлення. Результатом цієї співпраці стало створення сучасних обробок народних пісень, які є основою концертного репертуару хору.

Наукова новизна. Таким чином, триєдність композиторської творчості, виконавства та освіти хорового мистецтва в Китаї, що в кожній галузі і на кожному з етапів розвитку має свою специфіку і потужність, постає як іманентна якість, детермінована історичним розвитком. Цей аспект хорової культури Китаю в даній статті досліджено перше.

Висновки. На кожному історичному етапі хорове мистецтво Китаю обумовлювалось певними історичними та соціокультурними чинниками, кожна з його складових мала свої характерні особливості, траєкторію розвитку, специфіку функціонування, вектори застосування тощо. Але протягом всього шляху ці окремі складові – композиторська творчість, виконавська та освітня діяльність – являлись нероздільним цілим, органічно детермінованим від початку розвитку. Ця єдність всіх складових хорової культури Китаю забезпечила її успішний розвиток у XX – на початку XXI століття. Перспективи подальших розвідок. Питання детермінованості композиторської, виконавської та освітньої практики китайського хорового мистецтва мають перспективи щодо вивчення на кожному історичному етапі, у творчості окремих композиторів та диригентів, діяльності концертних колективів та освітніх закладів тощо.

Література

1. Ван Цзянцзин. Тенденції розвитку хорової музики а capella у сучасному культурному просторі

України та Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип 39, том 1. С. 83-89. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-14>

2. Ван Юйхе. Хорова музика Китаю нового часу (1946 – 1976). *Дослідження з музики*. Пекін, 1989. № 2. С. 20–23 (китайською мовою).

3. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2020. Вип. 127. С. 137–147.

4. Жень Сюлей. Дослідження китайської хорової творчості в ХХ столітті. Dissertation Ren Xiulei «Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century» Beijing Central Conservatory of Music, 2010, 31. (китайською мовою).

5. Кайсень Ян. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*. 2019. № 63. С. 65–75.

6. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 141-156. DOI : <https://doi.org/10.33287/222211>

7. Лянь Лю. Стан і тенденції розвитку хорового мистецтва в Китаї. *Культура України*. Харків, 2013. Вип. 42. С. 80–87.

8. Ма Гешун. Нові видання з мистецтва хорового співу. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2002. № 5. 50 с. (китайською мовою).

9. Растрігіна А. М. Диригентсько-хорова педагогіка в науковому дискурсі сучасної професійної мистецької освіти. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький, 2022. № 204. С. 61–66. Режим доступу: <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1202/1143>.

10. Тянь Сяобао. Сучасне хорове мистецтво Китаю. Пекін: Видавництво «Схід». 2008. № 5. С. 131–132. (китайською мовою).

11. Хуань Сюань. Вплив хорового мистецтва на загальне виховання студентів. Питання про мистецтво. 2004. № 31. С. 88–89. (китайською мовою).

12. Цін Сюй. Методичні засади формування евристичного мислення магістрів з хорового диригування педагогічних університетів. *Молодь і ринок* : науково-пед. журнал Дрогобиц. держ. пед. ун-т імені Івана Франка. Дрогобиц, 2022. № 5 (203). С. 176–180. Режим доступу : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/264730/260798>

13. Цяо Банлі. Дослідження сучасної китайської малої та середньої хорової творчості. Dissert. Qiao Bangli, «Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation», Nanjing Univ. of the Arts, Nanjing, 2010, 10).

14. Чженьянь Лю. Деякі проблеми диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики в КНР [Електронний ресурс] = Some Problems of Conducting and Choral Training Future Music Teachers in China. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, том 3. С. 320–325. Режим доступу : http://www.aphn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_3/65-3_2023.pdf#page=320

15. Чень Юй. Хорова освіта у вузах на сучасному етапі. Відомості сучасної економіки. 2010. № 3. С. 616–619. (китайською мовою).

References

1. Van Tsziaitsin. (2021). Trends in Choral Music Development in Modern Cultural Space of Ukraine and China. *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 39 (1), 83–89. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-14> [in Ukrainian].

2. Wang Yuihe. (1989). Choral Music of MODERN CHINA (1946 – 1976). *Studies in Music*, 2, 20–23 [in Chinese].

3. Gui Junjie. (2020). Evolution of Choral Culture in Shanghai in terms of Interaction with the Traditions of European Musical Art. *Scientific Herald of Tchaikovsky NMAU*, 127, 137–147 [in Ukrainian].

4. Ren Xiulei. (2010). Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century. *Candidate of Science Thesis*. Beijing [in Chinese].

5. Kaisen Yan. (2019). European Origins of Chinese Choral Art. *Culture of Ukraine*, 63, 65–75 [in Ukrainian].

6. Liu Fan, & Stakhevyh, H. O. (2022). Choral Art of China in the second half of the 20th Century: Historical and Stylistic Excursion. *Musicological Opinion of the Dnipropetrovsk Region*, 22 (1), 141–156. DOI : <https://doi.org/10.33287/222211> [in Ukrainian].

7. Lian Liu. (2013). Status and Development Trends of Choral Art in China. *Culture of Ukraine*, 42, 80–87 [in Ukrainian].

8. Ma Geshun. (2022). New Publications on Art of Choral Singing. Shanghai [in Chinese].

9. Rastryhina, A. M. (2022). Conductor and Choral Pedagogy in the Scientific Discourse of Modern Professional Art Education. *Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 204, 61–66. URL: <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1202/1143> [in Ukrainian].

10. Tian Xiaobao. (2008). Modernity of Chinese Choral Art. Beijing, 131–132 [in Chinese].

11. Huan Xuan. (2004). The Influence of Choral Art on General Education of Students. *Art Questions*, 88–89 [in Chinese].

12. Qing Xu. (2022). Methodical Principles of Formation of Heuristic Thinking of Masters in Choral Conducting of Pedagogical Universities. *Youth and Market*, 5 (203), 176–180. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/264730/260798> [in Ukrainian].

13. Qiao Bangli. (2010). Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation. *Candidate of Science Thesis*. Nanjing [in Chinese].

14. Zhenyan Liu. (2023). Some Problems of Conducting and Choral Training Future Music Teachers in China. *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 65 (3), 320–325. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_3/65-3_2023.pdf#page=320 [in Ukrainian].

15. Chen Yu. (2010). Choral Education of Universities at the Present Stage. *Proceedings of Modern Economy*, 3, 616–619 [in Chinese].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 12.08.2024
Прийнято до друку 20.08.2024*

УДК 783.3:783.9]:784.5:(450)"XIX/XX"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313332

Цитування:

Лю Шаньшань. Жанрово-стильові метаморфози німецької хорової кантати XVIII–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 266–273.

Лю Шаньшань,

пошукач Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0006-3529-2981>
galina.shpak425597@gmail.com

Liu Shanshan. (2024). Genre and Style Metamorphoses of German Choral Cantata of 18th–19th Centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 266–273 [in Ukrainian].

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ НІМЕЦЬКОЇ ХОРОВОЇ КАНТАТИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Мета роботи – виявлення жанрово-стильових і духовно-змістовних настанов німецької хорової кантати та особливостей її буття в музично-історичній традиції XVIII–XIX століть. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого та жанрово-стилістичного методів дослідження. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше запропоновано узагальнення поетико-інтонаційної специфіки німецької духовної кантати XVIII–XIX століть та її жанрово-стильових метаморфоз в зазначений період. **Висновки.** Жанрова специфіка німецької духовної кантати визначена її контактністю з богослужбовою практикою німецької протестантської церкви. Цей жанр безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю і тому іменувався «проповідницькою музикою», «мотетом», «концертом», «діалогом», узагальненими поняттям *Hauptmusik* («Головна музика дня»). Контактність німецької духовної кантати з її італійськими аналогами і оперою не виключала наявності у ній самобутніх рис, серед яких домінує опора протестантський хорал, на традиційні для XVII–XVIII ст. поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку. Істотною рисою жанру можна вважати її образно-сміслову спрямованість на відтворення сакральних аспектів життєвого шляху людини, її духовного сходження-перетворення, інтерпретованих в контексті настанов лютеранського віросповідання. Німецька романтична кантата, репрезентована у творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Й. Брамса, з одного боку, відобразила широкий жанрово-стильовий спектр творчих пошуків названих авторів, у рамках яких кантата синтезувалася з типологією різноманітних жанрів – від камерного вокального циклу, лідершпіля аж до ораторії, драматичної сцени (у творчості Р. Шумана). З іншого боку, звернення романтиків до поетики хорової кантати символізувало відродження німецької духовно-музичної традиції, узагальненої ім'ям Й. С. Баха, що знайшло безпосереднє відтворення у кантатних композиціях Ф. Мендельсона, Р. Вагнера («Братська трапеза Апостолів») та творах Й. Брамса. При всій відмінності текстової основи творів названих авторів та їх естетичних настанов (Й. В. Гете, М. Хорн, Т. Мур, парафрази біблійних текстів тощо), єдальною їх якістю виступає «пам'ять жанру», орієнтована на відтворення духовного шляху індивіда та високого дидактико-етичного сенсу його внутрішнього Преображення.

Ключові слова: кантата, німецька духовна кантата, лютеранство, духовна кантата в творчості Й. С. Баха, жанр, стиль, німецьке бароко, романтизм, протестантський хорал, «проповідницька музика», мотет, концерт, хорова спадщина Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса.

Liu Shanshan, Searcher, Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre and Style Metamorphoses of German Choral Cantata of 18th–19th Centuries

The purpose of the work is to reveal the genre-stylistic and spiritual-content instructions of the German choral cantata and the peculiarities of its existence in the musical-historical tradition of the 18th–19th centuries. **The methodology of the work** has a complex nature and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic, art history and genre-stylistic research methods. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that, for the first time, it offers a generalisation of the poetic-intonational specificity of the German spiritual cantata of the 18th–19th centuries and its genre-stylistic metamorphoses in the specified period. **Conclusions.** The genre specificity of the German spiritual cantata is determined by its contact with the liturgical practice of the German Protestant church. This genre is directly related to the church sermon and therefore was called "sermon music", "motet", "concert", "dialogue", summarised by the concept of *Hauptmusik* ("Main music of the day"). The contact of

the German spiritual cantata with its Italian analogues and opera did not exclude the presence of original features in it, among which the Protestant chorale, based on traditional for the 18th-19th centuries, dominates. polyphonic forms, on the significant role of the instrumental beginning. An essential feature of the genre can be considered its figurative and semantic focus on the reproduction of the sacred aspects of a person's life path, their spiritual ascent-transformation, interpreted in the context of the instructions of the Lutheran faith. The German romantic cantata, represented in the works of R. Schumann, F. Mendelssohn, R. Wagner, and J. Brahms, on the one hand, reflected a wide genre and style spectrum of the creative searches of the named authors, within the framework of which the cantata was synthesised with the typology of various genres – from chamber a vocal cycle, a leader's play up to an oratorio, a dramatic scene (in the works of R. Schuman). On the other hand, the romantics' appeal to the poetics of the choral cantata symbolised the revival of the German spiritual and musical tradition, summarised by the name of J. S. Bach, which was directly reproduced in the cantata compositions of F. Mendelssohn, R. Wagner ("The Brotherly Meal of the Apostles") and works of Y. Brahms. Despite all the differences in the textual basis of the works of the named authors and their aesthetic guidelines (Y. V. Goethe, M. Horn, T. Moore, paraphrases of biblical texts), their unifying quality is the "memory of the genre", focused on the reproduction of the individual's spiritual path and the high didactic and ethical meaning of their inner transformation.

Keywords: cantata, German spiritual cantata, Lutheranism, spiritual cantata in the work of J. S. Bach, genre, style, German baroque, romanticism, Protestant chorale, "preaching music", motet, concert, choral heritage of R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms.

Актуальність. «Велике мистецтво – вдало давати імена. Воно вимагає бачити суть того, що нарікається» [2]. Питання про значущість найменування явищ світу та артефактів культурного буття людини завжди були пріоритетними у процесах духовного пізнання світу. Особливої актуальності вони набули в останні два століття у філософсько-естетичних та культурологічних дослідженнях митців німецького романтизму, у наукових розробках О. Лосева, П. Флоренського, в герменевтичних розвідках Г. Шпета та його послідовників. Всі вони так чи інакше були переконані у значущій ролі мовленнєвого першоджерела іменної символіки, завдяки чому «етимологія починає грати роль наукового аргументу» [9, 17]. Сказане є співвідносним і з поетикою жанру кантати, його типології, що генетично сходиться до етимологічного сенсу його кореневої основи та її широкого смислового спектру, який охоплює не тільки власне «спів», але й «прославляння», «проголошення», «пророкування» [див.: 13, 136]. Цей жанр, будучи репрезентованим практично в усіх музичних культурах Європи Нового часу, фактично набув статус паралітургічної сполучної ланки, що єднає богослужбову і світську сфери вокально-хорової та поетичної творчості і одночасно відтворює національну специфіку культури різних європейських регіонів. В цьому плані предметом особливої уваги як виконавців, так і музикологів можна вважати німецьку «модель» кантати, репрезентовану в спадщині митців XVIII–XIX століть, що відтворили в ній суттєві ознаки німецького «образу світу» та його духовно-етичні настанови.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена історичним шляхам розвитку кантати, зокрема, німецької, досить

різноманітна. Виділяємо статтю А. Терещенко в «Українській музичній енциклопедії» [10], в якій стисло охоплено всі етапи розвитку жанру в цілому. Відомості про його літературну «іпостась» знаходимо у фундаментальному «Літературознавчому словнику-довіднику» [5, 328]. Серед дисертаційних робіт останніх років виділяємо дослідження Г. С. Омельченко-Агай Кухі «Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття)» [8], що є першою спробою узагальнення типології даного жанру в українському музикознавстві, проте, орієнтованої лише на поетику сольної кантати. Матеріали щодо загальної історії вокально-хорової кантати репрезентовані у працях, присвячених буттю української кантати [11; 13; 12] як одного з провідних жанрів української музики. Питання щодо специфіки німецької кантати в українському музикознавстві частіше підіймаються у зв'язку з хоровою спадщиною Й. С. Баха, зокрема, з інтонаційно-драматургічними особливостями його духовних кантат та їх буттям в німецькій лютерансько-протестантській традиції. Зазначена проблематика всебічно розкривається в роботах К. Берденнікової, Н. Заболотної [4], А. Боршуляк [1], О. Муравської [6, 88-100; 7], Татарнікової [9, 206-213] та ін. Більш детальну інформацію щодо історії кантати заходимо в зарубіжних джерелах, в тому числі в статтях С. Timms [18], F. Krummacher [15]. Опосередковано цієї теми торкається А. Schering [17], що досліджує історію ораторії, а також А. Dürr [14], що всебічно розглядає поетику бахівських духовних кантат та їх культових першоджерел. Проте історія цього жанру, в тому числі й у німецькій музично-історичній традиції, і нині потребує узагальнень музично-

культурологічного порядку, спрямованих не тільки на дослідження генези кантати та її духовно-генетичних настанов, але й на подальші етапи її жанрово-стильових метаморфоз у XIX столітті.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильових і духовно-змістовних настанов німецької хорової кантати та особливостей її буття в музично-історичній традиції XVIII–XIX століть.

Виклад основного матеріалу. Кантата є одним з найбільш значних жанрів європейської музичної культури останніх чотирьох століть. Сама етимологія її жанрового визначення підкреслює також базову значимість в ній співу, вокалу: італійське «cantata» і німецьке «Cantate» сходять і до латинського «cantare» – «співати», а також до прадавніх етимологічних першоджерел цього терміну (див. вище). Проте більшість музично-енциклопедичних видань визначають кантату як «великий вокально-інструментальний твір, призначений, як правило, для одного або декількох солістів, хору і оркестру» [10, 316].

Необхідно відзначити, що кантата функціонує також і як пограничний жанр, популярний в різні епохи не тільки в музиці, але й у поезії, що позначилося в її визначеннях, представлених в літературно-довідкових виданнях. В даному випадку акцент робиться перш за все на умовах побутування і застосування цього жанру, які виявляють його семантику і духовно-смыслову специфіку: «Кантата – жанр віршовано-музичного твору, що виконується з урочистої нагоди <...> Її основний напрямок – офіційне релігійне славослів'я» [5, 328].

Подібні параметри власне музичної кантати виділені і згадуваною вище А. Терещенко, яка відзначає, що «для кантат майже обов'язковим є елемент прославлення, віншування, що переважно фокусується на початку та у фіналі або розосереджується по всій формі» [10, 316]. Такого роду змістовно-смысловий момент пов'язаний, як вже зазначалося й з етимологією слова «кантата», в межах якої «спів» є невідривним від «прославлення» або урочистого «проголошення», що сукупно мають культову генезу.

Показово, що до позначених аспектів поетики даного жанру апелюють не тільки зразки власне духовної кантати як складової частини богослужіння (наприклад, в німецькій лютеранській духовно-музичній традиції XVII–XVIII ст.), але й аналогічного роду

твори, традиційно співвідносні з так званою світською музикою. Звертаємо увагу на певного роду умовність подібного поділу-протиставлення духовних і світських кантат, оскільки останні за умовами свого виникнення і образно-смыслового «наповнення» фактично завжди були так чи інакше орієнтовані на ідею «сакралізації мирського», впровадження (крім власне богослужбової практики) духовно-етичних, християнських ідей в повсякденне життя людини Нового часу. Сказане є співвідносним і з кантатною спадщиною в німецькій музиці XVII–XIX ст., чий хорові твори в сфері кантатно-ораторіальної музики увібрали в себе широкий спектр духовно-етичних шувань культури Німеччини зазначеного періоду.

Латинське «cantus» (спів, пісня) і всі його похідні, починаючи з епохи Середньовіччя, так чи інакше були пов'язані насамперед зі сферою духовних християнських пісень, з «Божим Славленням-славослів'ям», специфіка яких певною мірою підготувала ґрунт для розквіту в майбутньому кантати і близьких їй жанрів, наприклад, канта, який виступав сполучною ланкою між власне духовною і світською музичною практикою. Відзначимо, що славослівна якість даної традиції, успадкована в тому числі й жанром кантати, в подальшому знайде відтворення, наприклад, і в масонських кантатах В. А. Моцарта з показовою для них «мирською сакральністю», і в грандіозному хоровому фіналі IX симфонії Л. Бетховена, співвідносних саме з типологією кантати, і в духовно-повчальних задумах кантатно-ораторіальних творів Ф. Шуберта («Переможна пісня Міріам»), Р. Шумана («Рай і пери», «Мандрівка троянди») і в величній «Тріумфальній пісні» Й. Брамса та ін.

Кантата мала в різний час також безліч точок дотику з ораторією та оперою. Прикладом перетинів з останньою можуть слугувати насамперед кантати «Рінальдо» і «Рапсодія» Й. Брамса, що мають ознаки оперних сцен, співвідносних із музичним театром Р. Вагнера. Великий німецький оперний реформатор в ранній період своєї діяльності також звертався до кантати, створивши композицію «Братська трапеза апостолів». В кінцевому підсумку дані жанри нерідко об'єднує спільність імен, національних композиторських шкіл, інтонаційно-драматургічних принципів вибудовування твору тощо. Проте, в процесі свого історичного розвитку кантата досить чітко визначилася в своїх провідних жанрово-типологічних та духовно-змістовних

показниках. Духовна ж кантата отримала потужні стимули для розвитку саме в Німеччині, оскільки виявилася тісно пов'язаною зі специфікою протестантського богослужбового культу і сформованою в його межах традицією *Hauptmusik*, що безпосередньо апелювала до проповідництва як провідної якості богослужіння названої конфесії.

Осмилення проповіді як своєрідного «мосту» між світом Сакральним і людським набуває особливої значущості в саме лютеранському богослужінні. Займаючи у ньому одне з центральних місць, проповідь репрезентується не тільки у вигляді Слова, поданого з урахуванням традицій і законів церковної гомілетики лютерівського зразка, але й у вигляді супутнього їй музично-драматичного твору духовного змісту, узагальнено іменованого у наші дні кантатою.

З кінця XVI століття у Німеччині з'являються так звані «річні цикли євангельських богослужбових творів» [див. про це докладніше: 16, 182; 19, 357; 3, 169]. Будучи пов'язаними з великими євангельськими текстами найважливіших свят лютеранського календаря (Різдво, Великдень та ін.), подібні духовні музичні композиції отримали найменування «*Священних історій*». Центром розвитку названого жанру більшість дослідників вважають Дрезден, з яким пов'язана багаторічна діяльність великого представника даного жанру Й. Вальтера.

Згодом у духовно-музичній практиці лютеранської церкви з'явилася традиція створення менш масштабних творів на тексти Євангелія та їх літературно-поетичних парафраз, які називаються в сукупності «*Священними діалогами*» або «*Драматичними діалогами*». Подібні твори були доречними як під час служіння меси, так і в духовних концертах, підтверджуючи тим самим тезу про «зрошеність» у лютеранській практиці та в німецькому національному «образі світу» духовного і світського початків.

Крім цього, ця епоха відзначена затребуваністю в церковно-співочій практиці *мотету і концерту*, текстово-смыслова сторона яких безпосередньо співвідносилися з читанням Євангелія і Апостола під час меси. Подібного роду практика безпосередньо передбачала типологію німецької духовної кантати та її ритуально-обрядову функцію (див. нижче).

Всі вищеназвані різноманітні жанрові форми лютеранської церковно-співочої практики (Священні діалоги, Драматичні

діалоги, Музичне дійство, мотети, концерти і т. д.) в кінцевому підсумку сприяли формуванню центрального музичного епізоду богослужіння, що увійшов в історію німецької духовної музики як *Hauptmusik* («Головна музика дня») [див.: 16, 82]. Подібного роду твори присвячувалися основній темі богослужіння і зазвичай виконувалися до або після проповіді. Типова форма *Hauptmusik*, що склалася до цього часу, являла собою поєднання в наскрізній композиції епізодів типу мотету на короткі цитати Писання і епізодів на вільний поетичний текст. Інтонаційний бік такого роду композицій передбачав співставлення лютеранського обиходу з авторською музикою, але в дусі музично-риторичних настанов німецького музичного бароко.

Імпульсом до інтенсивного розвитку цієї традиції більшість дослідників вважають духовно-поетичну діяльність Е. Ноймайстера, який протягом своєї півстолітньої творчої практики створив дев'ять поетичних річних циклів (*Jahrgang*). До їхніх текстів звертався свого часу Й. С. Бах, який написав понад триста духовних кантат. Починаючи з творчої діяльності Г. Шютца, «проповідницький мотет» і всі вищезгадані його різновиди зазнають серйозного впливу з боку італійської опери та кантати. При цьому показовим є відсутність чіткого жанрового визначення подібної музики, яка часто іменувалася «мотетом», «концертом», «діалогом», «Історіями» тощо.

Тим не менш, німецька духовна кантата, незважаючи на вплив ззовні, жанрову та композиційну нестабільність, зуміла все ж таки зберегти свою неповторність та індивідуальність. Якщо у творчості італійських композиторів кантата, як духовна так і світська, наближалася до оперної сцени, то у німецьких авторів XVII–XVIII століть виявлялися інші істотні риси духовної кантати, сконцентровані перш за все на опорі на протестантський хорал та на традиційні поліфонічні форми.

Подібна позиція багато в чому обумовлена підходом до протестантського хоралу не як до вокального жанру, а як до носія високої духовної Істини. Він складає «не данину традиції, а привід для написання музичного твору та його смисловий стрижень <...> Хорал є первинним для кантати, як первинними є біблійні істини і сам текст для проповіді. Хорал є тим ядром, з якого і заради якого розгортається музична композиція. Хорал є проповідницькою матерією кантати як

музичної проповіді». Узагальнюючи далі духовно-дидактичний зміст духовної кантати, її проповідницьку сутність у лютеранському богослужінні, К. Берденнікова констатує таке: «Центром богослужіння є проповідь, що словом впливає на душу, почуття, розум. Хоча людина є істотою розумною і тою, що може навчатися, вона все ж думками своїми частіше занурена у мирське. Тому, перш ніж навчити, людину треба схвилювати та захопити. Цим і займається кантата. Вона відводить від суєти через сучасну музику до хоралу» [цит. за: 6, 93].

Й. С. Бах, що є автором значної кількості духовних кантат [14], не називав свої духовні вокально-інструментальні твори кантатами, віддаючи перевагу у визначенні своїх композицій таким найменуванням, як «мотет», «концерт», «діалог», «Stuck» («річ», «п'єса»). Кантата № 198 відома як «Траурна ода», № 60, 32 визначені автором як «Діалог», № 106 має назву «Трагічний акт» та ін. Протестантська свобода в обранні та тлумаченні способу спілкування з Богом позначилася й на можливості індивідуального вибору композитором засобів komponування та написання «проповідницької музики», що й обумовлює зазначену багатожанровість творів, що пізніше буде узагальнена терміном «кантата». «Відчуваючи кризу лютеранської церкви, композитор рухається шляхом, протилежним секуляризації. Він повернувся до витоків лютеранства і проповідництва взагалі, до гомілії в музиці, оновлюючи свою мову, удосконалюючи форму. Він прагне не до архаїки, але до споконвічного, до істинності, подібно до того, як свого часу Еразм і Лютер звернулися до справжньої Біблії. Реформатор переклав її з грецького оригіналу на сучасну йому німецьку мову. Бах теж перекладає музичну проповідь сучасною мовою, зберігаючи при цьому все найкраще від досвіду попередніх епох» [цит. за: 3, 169].

Зазначимо, що подібне сприйняття та тлумачення високого духовного смислу протестантського хоралу є показовим не лише для творчості Й. С. Баха та його епохи, в тому числі й у жанрі духовної кантати, а й для німецьких композиторів XIX століття, які високо шанували дані традиції. Серед них Ф. Мендельсон, який є автором цілого ряду хорових кантат, створених на основі німецького протестантського хорального обиходу, а також Й. Брамс, який включив хорал «Nun danket alle Gott» в один із кульмінаційних епізодів своєї «Тріумфальної пісні» [9, 223].

Отже, німецька духовна кантата, незважаючи на кризово-перехідні етапи її історії, що стали очевидними вже наприкінці XVIII століття, зберігалася й у наступні часи. Її типологія виявилася затребуваною досить часто використовувалася композиторами-романтиками у вокально-інструментальних циклічних композиціях, як камерних, так і призначених для великих виконавських складів. Незмінною, на наш погляд, можна вважати орієнтацію даного жанру у творчості німецьких авторів віку романтизму на його духовно-етичні настанови, що зберігали актуальність й у культурно-історичних реаліях Німеччини першої половини XIX століття, освячених й відродженням і новим осмисленням творчості Й. С. Баха. Останнє пов'язане, як відомо, з ім'ям Ф. Мендельсона. Активне вивчення музики великого німецького композитора стало імпульсом написання Ф. Мендельсоном низки духовних і світських кантат. Одна з них, на тексти з лютерівської Біблії, а також із церковної пісні М. Рінкарта, увійшла як грандіозний фінал до Другої симфонії композитора – «Хвалебна пісня» (1840), що була присвячена 400-річчю винаходу друкарства (яке Мендельсон прославляє як засіб поширення та фактичного проповідництва Слова Божого).

Відродження бахівської традиції у німецькій музиці цього періоду, в тому числі й орієнтованої на поетику духовної кантати, сусідило з духовно-етичними пошуками в німецькій поезії рубежу XVIII–XIX ст., які багато в чому визначили духовно-тематичні уподобання німецьких композиторів, у тому числі, наприклад Й. Брамса. У цьому випадку йдеться не лише про інтерес до власне християнської традиції, яка живила ідеали романтичної культури, а й до переосмислення античності та її спадщини, про що свідчить поезія німецьких авторів рубежу XVIII – XIX ст. і, перш за все, Й. В. Гете.

У подібній орієнтації очевидний не лише інтерес до культури конкретного історичного періоду та регіону, але й скоріше його ідеалізований образ, якості якого також демонструють зрощення із християнськими духовними цінностями, з якими певною мірою співвідносні й ідеали стоїцизму. Ріднить християнський та античний ідеали у подібному комплексному світосприйнятті їхня перетворююча морально-етична, виховна місія, націлена на духовне перетворення суспільства. Позначена дидактико-виховна функція культури становила одну з пріоритетних ідей творчості Й. В. Гете,

Ф. Шиллера, представників Веймарського класицизму та їх послідовників. Зазначимо також, що аналогічного роду спрямованість творчості, що виявляється через апелювання до поезії названих авторів та біблійних першоджерел, є показовою і для хорових кантат Й. Брамса («Ненія», «Пісня долі», «Тріумфальна пісня», «Рінальдо», «Рапсодія»), які сукупно виявляють пріоритетну роль в них духовних шукань і сакральний підтекст опусів, зазвичай іменованих «світськими кантатами».

Хорові кантати Й. Брамса повною мірою виявляють глибину духовного світу композитора та його релігійно-філософські пошуки, що формувалися на перетині протестантських релігійних установок, духовно-етичних пошуків німецької літератури з показовою для неї ідеалізацією античності та сакральних цінностей християнського світу (Й. В. Гете, Ф. Шиллер та ін), переосмислених у культурно-історичних реаліях кінця XVIII – першої половини XIX століть. Кантатні цикли Й. Брамса, що з'явилися після створення «Німецького реквієму», при всій формальній приналежності до «світського» типу творів, все ж таки несуть на собі відбиток типології духовного жанру, оскільки звернені до «вічних» тем людського буття – антиномій життя і смерті, Небесного і земного початків, образу Долі, тобто всього того, що визначає сакральний зміст життєвого шляху людини, спрямованого до духовного Преображення.

Кантати «Рінальдо» та «Рапсодія», з одного боку, демонструють індивідуальність задумів. Перша з них пов'язана з «вічним» сюжетом, що сягає Середньовіччя і творчо втіленого в ренесансній літературі, пізніше – у музично-театральній практиці Нового часу, тоді як кантата «Рапсодія» – втілення свого роду сповіді «страждаючої душі», історично більш близькій і поетові та композитору. З іншого боку, героїв «Рінальдо» та «Рапсодії» ріднить глибоке переживання любові-пристрасті, яка не має майбутнього. У першій кантаті вона була породженням чарівниці Арміди. У другому випадку стимулом драми героя стало переживання справжньою людиною трагічної фабули роману Й. В. Гете «Страждання юного Вертера».

Зрештою «сценарій» даних кантат вибудовується на послідовному русі від переживання мук любові та власної самотності, відокремленості від світу до набуття внутрішньої гармонії через розуміння Бога і прилучення до духовних істин. У «Рінальдо» – це шлях до сакральних цінностей

Єрусалима, тоді як у «Рапсодії» хоральний фінал символізує відкриття любові-гармонії. Подібного роду духовно-етична та дидактична спрямованість драматургії названих формально «світських» кантат виявляє також їх генетичний взаємозв'язок з духовними кантатами Й. С. Баха, семантика яких, крім зв'язку з ритуально-богослужбовою практикою, завжди була так чи інакше орієнтована на ідею втілення духовного шляху людини. Сюжетно-сміслова спрямованість «Рінальдо» та «Рапсодії» також ріднить їх із оперними сценами вагнерівського музичного театру та показовою для нього містеріальною спрямованістю. Подібного роду драматургічний задум, відповідно, обумовлює інтонаційну специфіку даних кантат Й. Брамса, що апелює, з одного боку, до романтичного комплексу музично-виразних засобів, з іншого – до семантико-інтонаційної якості протестантського церковно-співочого обиходу.

«Пісня долі», створена на тексти Й. Ф. Гельдерліна, центрує увагу на суттєвій для Й. Брамса темі протиставлення земного і Небесного світів, антиномії образів спокою, блаженства та життєвої драми земного шляху людини, представленої раніше в «Німецькому реквіємі». Інтонаційно-семантичні паралелі між названими творами свідчать про показову для культури німецького романтизму тенденцію до сакралізації всіх сфер творчої діяльності.

Узагальнення духовно-змістових та інтонаційних показників «Тріумфальної пісні» Й. Брамса свідчить про те, що вона виникла на перетині неокласичних та необарочних шукань композитора, а також вікових традицій німецької протестантської культури та її духовних настанов. Серед останніх важливе місце належить імперативам про Божу Славу, славослів'я, що визначає духовний сенс буття людини та її творчої самореалізації. Жанрова багатозначність «Тріумфальної пісні», синтезуючи типологію німецької Lied, Te Deum та протестантської гімнології, відобразила в музично-інтонаційній мові та гімнічно-хоральних цитатах органіку єднання німецького духовного та державно-імперського світовідчуття другої половини XIX століття. Кантати «Ненія» та «Пісня парок» також орієнтовані на творчу інтерпретацію означених вище «вічних» мотивів творчості Й. Брамса, які апелюють при цьому через поезію Й. В. Гете та Ф. Шіллера до органічного синтезу образу ідеалізованої

античності та християнських настанов культури німецької романтизму.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше запропоновано узагальнення поетико-інтонаційної специфіки німецької духовної кантати XVIII–XIX століть та її жанрово-стильових метаморфоз в зазначений період.

Висновки. Отже, жанрова специфіка німецької духовної кантати визначена її найтіснішим зв'язком з богослужбовою практикою німецької протестантської церкви. Цей жанр, безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю, іменувався «проповідницькою музикою» «мотетом», «концертом», «діалогом», узагальненими поняттям *Hauptmusik* («Головна музика дня»). Контактність німецької духовної кантати з її італійськими аналогами і оперою водночас не виключала наявності у ній самобутніх рис, серед яких домінує опора протестантський хорал, на традиційні для епохи XVII–XVIII ст. поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку. Істотною рисою жанру можна також вважати її образно-смыслову спрямованість на відтворення сакральних аспектів життєвого шляху людини, її духовного сходження-перетворення, інтерпретованих в контексті настанов лютеранського віросповідання. Німецька романтична кантата, репрезентована у творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Й. Брамса, з одного боку, відобразила широкий жанрово-стильовий спектр творчих пошуків названих авторів, у рамках яких кантата могла вбирати у себе типологічні аспекти різноманітних жанрів – від камерного вокального циклу, лідершпіля аж до ораторії, драматичної сцени (у творчості Р. Шумана). З іншого боку, звернення романтиків до поетики хорової кантати символізувало відродження німецької духовно-музичної традиції та її хоральної складової, узагальненої ім'ям Й. С. Баха, що знайшло безпосереднє відтворення у кантатних композиціях Ф. Мендельсона, у кантаті Р. Вагнера «Братська трапеза Апостолів» та творах Й. Брамса. При всій відмінності текстової основи творів названих авторів та їх естетичних установок (поезія Й. В. Гете, М. Хорна, Т. Мура, протестантський обиход, парафрази біблійних текстів тощо), єдністю їх якістю виступає «пам'ять жанру», орієнтована на відтворення духовного шляху індивіда та високого дидактико-етичного сенсу його внутрішнього Преображення.

Література

1. Боршуляк А. М. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 89-96.
2. [REDACTED] Владимиров В. Ім'я й розуміння, або журналістика як ономастика. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2060> (дата звернення: 01.06.2024).
3. Джулай Г. Духовно-символічна та інтонаційно-драматургічна специфіка 68 кантат Й. С. Баха. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 168-174.
4. Заболотна Н. Г. Художні структури в духовних кантатах І. С. Баха: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
6. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
7. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
8. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 16 с.
9. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
10. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія*. Київ: НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 316–319.
11. Терещенко А. Українська кантата і ораторія: монографія. Київ: Дніпро, 2021. 362 с.
12. Цехмістро О. В. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2010. 205 с.
13. Шевчук І. Г. Кантата К. Стеценка «Шевченкові» у річниці духовних настанов української культури початку XX століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. Книга 2. С. 133-148.
14. Dürr A. Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000. 1038 p.
15. Krummacher F. Cantata. The German cantata to 1800. *The New Grove Dictionary of Music*

and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V. 5 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 21–32.

16. Olander E. B. The Antecedents of the Reform Cantata in Germany. University of California, Berkeley, 1952. 198 p.

17. Schering A. Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 647 s.

18. Timms C. The Italian cantata to 1800. Cantata. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 8–21.

19. Unger Melvin P. Historical dictionary of choral music. Published by Rowman and Littlefield Publishing Group, 2023. 698 p.

References

1. Borshulyak, A. M. (2020). Semantics of the Musical Language of J. S. Bach's Spiritual Cantatas of the Passion Type. *KNUKiM Bulletin. Series: Art History*, 42, 89–96 [in Ukrainian].

2. Vladimirov, V. (2024). Name and Understanding, or Journalism as Onomastics. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2060>

3. Dzhulai, H. (2024). Spiritual-Symbolic and Intonation-Dramaturgical Specificity of 68 Cantatas by J. S. Bach. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 48, 168–174 [in Ukrainian].

4. Zabolotna, N. H. (2003). Artistic Structures in J. S. Bach's Spiritual Cantatas. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

5. Hromiak, R. T., Kovaliv, Y. I., & Teremko, V. I. (Ed.). (2007). Literary Dictionary-Reference. Kyiv [in Ukrainian].

6. Muravska, O. V. (2010). Essays on the History of Foreign Musical Culture. Odesa [in Ukrainian].

7. Muravska, O. V. (2004). German Mournful Funeral Music of the Lutheran Tradition as a Phenomenon of European Culture of the 17th–20th Centuries. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

8. Omelchenko-Ahai Kukhi, H. S. (2020). Solo Cantata Genre of the European Tradition in Historical Development (XVII–XX Centuries). *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Tatarnikova, A. A. (2020). Hallelujah Paradigm of European Culture and Music (From Gothic to Modern Times). Odesa [in Ukrainian].

10. Tereshchenko, A. (2008). Cantata. *Ukrainian Music Encyclopedia*, Vol. 2, 316–319 [in Ukrainian].

11. Tereshchenko, A. (2021). Ukrainian Cantata and Oratorio. Kyiv [in Ukrainian].

12. Tsekhmistro, O. V. (2010). Modern Ukrainian Cantata and Oratorio in the Context of Cultural Dialogue. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Shevchuk, I. H. (2020). K. Stetsenko's Cantata "Shevchenko" in the context of Spiritual Guidelines of Ukrainian Culture of the Early 20th Century. *Musical Art and Culture*, 30, V. 2, 133–148 [in Ukrainian].

14. Dürr, A. (2000). Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage. Kassel-Basel-London-New York-Prag [in German].

15. Krummacher, F. (2001). Cantata. The German cantata to 1800. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V. 5 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York [in English].

16. Olander, E. B. (1952). The Antecedents of the Reform Cantata in Germany. University of California. Berkeley [in English].

17. Schering, A. (1911). Geschichte des Oratoriums. Leipzig [in German].

18. Timms, C. (2001). The Italian cantata to 1800. Cantata. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York [in English].

19. Unger, Melvin P. (2023) Historical Dictionary of Choral Music. Published by Rowman and Littlefield Publishing Group [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024

Цитування:

Сошальський О. Ю. Оркестрова музика фільму: творча синергія та продакшн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 274–280.

Сошальський Олександр Юрійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<http://orcid.org/0009-0002-1942-9870>
ososhalskyi@dakkkim.edu.ua

Soshalskyi O. (2024). Film Orchestral Music: Creative Synergy and Production. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 274–280 [in Ukrainian].

ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ФІЛЬМУ: ТВОРЧА СИНЕРГІЯ ТА ПРОДАКШН

Мета статті – на основі визначення синергетичних властивостей оркестрової музики обґрунтувати її значення у створенні музичного контенту фільму. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах системно-синергетичного підходу (у визначенні синергетичних властивостей оркестрової музики та складових музичного продакшну фільму), методах аналізу (в опрацюванні наукових джерел з теми), синтезу (у формулюванні понятійного апарату дослідження), узагальнення (у визначенні наукової новизни та результатів проведеного дослідження). **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що визначено та науково обґрунтовано синергетичні властивості, функції, етапи створення і звукозапису оркестрової музики для фільму. **Висновки:** 1) оркестрова музика є невід’ємною і повноцінною складовою кінотвору, яка виконує художньо-виражальну, емоційно-психологічну та гедоністичну функції; 2) урахування синергетичних властивостей оркестрової музики (відкритість, атракторність, когерентність, емерджентність) забезпечить створення якісного саундтрека до фільму; 3) успішність музичного продакшну оркестрової кіномузики залежить від творчої взаємодії учасників цього процесу – композитора, аранжувальника, оркестру й диригента, звукорежисера, звукоінженера, музичного продюсера.

Ключові слова: оркестрова музика, кінокомпозитор, саундтрек, звукозапис, музичний продакшн, творча синергія.

Soshalskyi Oleksandr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Film Orchestral Music: Creative Synergy and Production

The purpose of the article is to substantiate the importance of orchestral music in the creation of film music content based on the definition of its synergistic properties. **The research methodology** is based on the principles of a system-synergistic approach (in determining the synergistic properties of orchestral music and the components of film music production), methods of analysis (in processing scientific sources on the topic), synthesis (in formulating the conceptual apparatus of the study) and generalisation (in determining the scientific novelty and results of the study). **The scientific novelty** of the results obtained is that the synergistic properties, functions, stages of creation and recording of orchestral music for film are determined and scientifically substantiated. **Conclusions.** Orchestral music is an integral and full-fledged part of a film work; it performs artistic and expressive, emotional and psychological, and hedonistic functions. When creating a high-quality film soundtrack, one should take into account the synergistic properties of orchestral music (openness, attractiveness, coherence, emergence). The success of orchestral film music production depends on the creative interaction of the participants in this process – composer, arranger, orchestra and conductor, sound engineer, music producer.

Keywords: orchestral music, film composer, soundtrack, sound recording, music production, creative synergy.

Актуальність теми дослідження. Розвиток сучасної кіноіндустрії неможливо уявити без оркестрової музики, яка відображає багатогранність культурних та національних традицій, підсилює драматизм і динаміку розвитку сюжету фільму, розкриває глибину художніх образів та сприяє кращій емоційно-психологічній характеристиці кіногероїв, наповнює

кінокартину розмаїттям тембрів музичних інструментів – ліризмом і мелодійністю струнних, потужністю звучання мідних духових, ритмічною чіткістю ударних.

Оркестрова кіномузика останніх років характеризується творчими інноваційними підходами, які розширюють межі традиційного саундтрека та спонукають композиторів до використання новітніх

технологій і методів, побудованих на інтеграції різних музичних жанрів, що сприяє створенню унікальних і захоплюючих музичних композицій. Усе це забезпечує єдність аудіовізуальних складових фільму, а також визначає статус оркестрової музики як важливої і повноцінної складової кінотвору та яскравого й багатогранного музично-виражального засобу, що здійснює емпатійний вплив на глядачів та залишає в пам'яті незабутнє естетичне враження.

Стрімкий розвиток методів оркестрування та сучасних музичних технологій свідчить про *актуальність* проблеми використання оркестрової музики у створенні музичного контенту фільму, що доводить необхідність нашого наукового дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний етап розвитку музики в системі кіноіндустрії став предметом низки наукових досліджень, у яких: проаналізовано популярні музичні саундтреки сучасного кіно та визначено особливості їх взаємодії з різними елементами екранного тексту (Т. Юник, М. Царев [6]); доведено необхідність застосування цифрових технологій та аудіовізуальних засобів і інновації в сучасній музичній індустрії (І. Печеранський [3]); охарактеризовано особливості звукорежисури в кіно і на телебаченні (С. Бадіон [1]); досліджено творчий процес та специфіку творчого мислення з позицій синергетичного підходу (В. Кремень [5]); сформульовано синергетичні принципи діяльності оркестрів та інструментальних ансамблів (Т. Пляченко [4]); розкрито проблему трансформації музичної індустрії в цифрову епоху (X. Guo [7]); визначено особливості створення музики до фільму (Т. Thompson, M. Schrader [9]) та інші.

Але в науковій літературі ще недостатньо висвітлено синергетичні властивості оркестрової музики як складового компонента музичного продакшну фільму, що обумовило вибір напрямку нашого наукового пошуку.

Мета статті – на основі визначення синергетичних властивостей оркестрової музики обґрунтувати її значення у створенні музичного контенту фільму.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) визначити роль оркестрової музики в системі музичного продакшну фільму; 2) виявити синергетичні властивості оркестрової музики та обґрунтувати їх значення у створенні саундтрека фільму; 3) проаналізувати етапи створення та специфіку звукозапису оркестрової музики до фільму.

Методологія дослідження ґрунтується на: принципах *системно-синергетичного підходу* (у визначенні синергетичних властивостей оркестрової музики та складових музичного продакшну фільму); *методах* аналізу (в опрацюванні наукових джерел з теми), синтезу (у формулюванні понятійного апарату дослідження), узагальнення (у визначенні наукової новизни та результатів проведеного дослідження).

Виклад основного матеріалу. Оркестрова музика в кінематографі пройшла майже столітній шлях – від першої появи оркестрового супроводу в німому кіно 1926 року (що було необхідним для приглушення шуму кінопроектора та посилення впливу екранного мистецтва на глядачів) – до оркестрових шедеврів звукового кіно кінця ХХ – початку ХХІ століть, створених кінокомпозиторами спеціально для конкретних фільмів.

Використання виражальних засобів симфонічного оркестру в музичному озвученні фільму сприяло створенню масштабних кінообразів та глибокому розкриттю драматургії сюжету (у філософському і психологічному аспектах), що забезпечувало успіх кінокартини та пріоритетність оркестрового звучання у створенні якісного музичного контенту кінотвору.

Ця традиція у вітчизняному кінематографі склалася ще в минулому столітті, коли українські композитори створювали не тільки клавіри але й оркестрові партитури для музичного оформлення фільмів, що давало можливість повною мірою втілити творчий задум автора музики в оркестровому звучанні.

Прикладами цього можуть слугувати твори кіномузики до фільмів, знятих на українських кіностудіях, виконані вітчизняними оркестровими колективами за авторськими партитурами композиторів: М. Колесси та Б. Лятошинського («Іван Франко», режисер Т. Левчук, 1956); Ю. Мейтуса («Небо кличе», режисери О. Козир та М. Карюков, 1959); Б. Лятошинського («Полум'я гніву», режисер Т. Левчук, 1955; «Летючий корабель», режисери М. Юферов та А. Войтецький, 1960); Г. Майбороди («Якби каміння говорило», режисер Ю. Лисенко, 1957; «Помилка Оноре де Бальзака», режисер Т. Левчук, 1968; «Довга дорога в короткий день», режисер Т. Левчук, 1972); О. Сандлера («Серце Бонівура», режисер М. Орлов, 1969); В. Сильвестрова («Білі хмари», режисер Р. Сергієнко, 1968; «Пробивна людина», режисер О. Фіалко,

1979); І. Шамо («Чорний капітан», режисер О. Ленціус, 1973); І. Поклада («Останній гейм», режисер Ю. Слупський, 1981); Є. Станковича («Ще до війни», режисер Б. Савченко, 1982; «Якщо ворог не здається» режисер Т. Левчук, 1982; «Кармелюк», режисер Г. Кохан, 1986; «Легенда про безсмертя», режисер Б. Савченко, 1985); В. Храпачова («Стара фортеця», режисер О. Муратов, 1972 – 1973; «Хвилі Чорного моря», 1976, «Своє щастя», 1979, режисер В. Криштофович; «Овід», режисер М. Машенко, 1980; «Оберігай мене, мій талісмане», режисер Р. Балаян, 1986); М. Скорика («Високий перевал», режисер В. Денисенко, 1981) та інших.

Незалежно від того, чи оркестрова музика використовується як фонові, чи як елемент сюжету кінострічки, безперечним є той факт, що якість звучання оркестру та його роль в озвученні сучасних фільмів залежить від *музичного продакшну* – повного циклу виробництва музичного матеріалу фільму, який забезпечують:

1) композитор – автор музики, створеної спеціально для фільму (на принципах симфонічного розвитку, монотематизму, лейтсистеми), занотованої у вигляді фортепіанного клавіру або повноцінної оркестрової партитури;

2) аранжувальник, який здійснює оркестрування/інструментування музичного матеріалу відповідно до клавіру (з можливим збагаченням гармонічної фактури, доповненням та варіюванням підголосків тощо), а також створює електронну партитуру методом художньо доцільного розподілу функцій оркестрових партій;

3) музиканти-виконавці – оркестр, диригент, солісти, які реалізують звукове втілення оркестрової партитури засобами досконалої інструментальної та диригентської техніки з дотриманням правил музичного виконавства у студії звукозапису;

4) звукорежисер, звукоінженер, музичний продюсер, які за допомогою студійної апаратури здійснюють запис оркестру (з урахуванням акустичних особливостей та способу звуковидобування на різних інструментах), мастеринг записаного матеріалу та інтегрують музичний контент у загальну систему саундтреку фільму, забезпечуючи збалансованість усіх його складових.

Характерною особливістю музичного продакшну в сучасній кіноіндустрії є те, що всі означені функції може виконувати один

фахівець – компетентний музикант (зазвичай мультиінструменталіст), який добре орієнтується у специфіці оркестрового виконавства, володіє знаннями з інструментознавства, методами композиції та комп'ютерного аранжування, здатен створити електронну партитуру та оригінальний музичний саундтрек.

Для виконання такого складного комплексу творчих завдань композитори використовують сучасне програмне забезпечення (Logic Pro, Ableton Live, Cubase), за допомогою якого можна створювати складні оркестрові аранжування з використанням віртуальних інструментів, що значно спрощує процес композиції та оркестрування. Для створення саундтреків використовують бібліотеки EastWest, Spitfire Audio та Vienna Symphonic Library, а високоякісні семпли оркестрових інструментів дають можливість створювати реалістичне звучання навіть без залучення оркестрового колективу.

Як зазначає відомий український *саунд-продюсер* Кінокомпанії «Fresh Production» О. Курій, сучасний кінокомпозитор – це надто складна професія, а універсальні композитори, які володіли б усіма жанрами і стилями, тепер велика рідкість. Складність полягає в тому, що автор, який працює в кіно, має володіти не лише композиторським письмом, але й мистецтвом програмування і звукорежисури, орієнтуватися в сучасних музичних напрямках, але, в той же час, володіти і традиційним (академічним) письмом, бути полістилістичним і багатожанровим [2].

Відтак, можемо стверджувати, що створення оркестрової музики для фільму побудоване на *синергії* – взаємодії усіх елементів системи музичного оформлення фільму та всіх учасників творчого процесу, яка здійснюється на двох рівнях – теоретичному і практичному.

Теоретичний рівень синергії реалізується у: а) застосуванні автором музики певних прийомів композиції, komponування власних тем або компіляції музичного матеріалу, створеного іншими композиторами, для якомога точного відтворення емоційної атмосфери фільму та задуму кінорежисера; б) творчій адаптації музичного матеріалу (аранжуванні, обробці, перекладенні) та створенні оркестрової партитури з дотриманням певного музичного стилю, правил голосоведення, тембрової відповідності, з урахуванням робочого діапазону інструментів оркестру, характеру звучання у різних регістрах тощо.

Практичний аспект синергії виявляється у творчій взаємодії композитора з оркестровим колективом, у виконавській взаємодії оркестрових груп та окремих учасників оркестру з диригентом, а також у погодженій дії групи звукозапису (якщо музика записується у студійних умовах).

При цьому слід урахувати *синергетичні властивості* оркестрового виконавства, які забезпечують успішність музичного оформлення фільму. Основними з них є: 1) *відкритість* музично-творчого процесу; відкритість музичного твору, створеного композитором для широкої слухацької аудиторії, на звукове втілення якого спрямована діяльність колективу виконавців в умовах публічного виступу; відкритість і доступність аудіо- та відеозаписів виконання певного музичного твору різним складом виконавців та в різних інтерпретаціях (аранжуваннях, обробках, перекладеннях); 2) *атракторність*, яка виявляється в орієнтації виконавців на уявну ідеальну модель звучання музичного твору, на високий виконавський рівень, репертуар та принципи діяльності кращих музичних колективів; 3) *когерентність*, що забезпечує узгодженість дій учасників музично-виконавського процесу (диригента й оркестру, різних груп оркестру, окремих виконавців оркестрових партій, солістів) під час виконання музичного твору; 4) *емерджентність*, яка розкривається через системні властивості оркестру, які не притаманні його окремим виконавцям чи групам інструментів, це – темброва однорідність і ритмічна синхронність звучання інструментів, що входять до однієї оркестрової групи; поєднання тембрів усіх груп інструментів оркестру, що звучать у різних регістрах; поліфонічність звучання усіх оркестрових груп, що підпорядковані єдиній метроритмічній структурі музичного твору; злиття, взаємозбагачення обертонів звуків різних інструментів (оркестрових груп) і підсилення їхньої гучності, в результаті чого створюється потужне звучання всього оркестру; підпорядкування дій кожного оркестранта ансамблевим вимогам у межах своєї оркестрової групи (мелодичний стрій, єдина аплікатура, однакове темброве забарвлення звука, динаміка, однакові штрихи, фразування тощо) та загальним вимогам до звучання всього оркестру (гармонічний стрій, ритмічна синхронність усіх груп оркестру або поліфонічна самостійність кожної партії тощо) відповідно до диригентського жесту [4, 51–58].

Знання цієї специфіки оркестрового виконавства необхідне як для створення оркестрової композиції, так для її студійного запису.

Процес створення оркестрових саундтреків для кіно є складним і багатогранним. Композитори проходять через кілька етапів – від початкових ескізів до фінального запису з оркестром. Цей процес включає творчі, технічні та організаційні аспекти, що потребують тісної співпраці з режисерами, продюсерами та музикантами.

На першому (початковому) етапі здійснюється теоретичне дослідження та проектування творчої ідеї. Композитор детально обговорює з режисером загальну концепцію фільму (з метою визначення музичного напрямку та основних тем саундтрека), вивчає необхідні культурно-історичні матеріали певної епохи чи країни (для визначення музичного стилю, оркестрово-виражальних засобів тощо), а також теоретично моделює основну концепцію оркестрової композиції.

Другий (середній) етап – створення музики. Композитор за допомогою фортепіано або комп'ютерних програм пише перші ескізи основних музичних тем і лейтмотивів, які мають характеризувати дійових осіб та передавати основну атмосферу фільму. Для демонстрації музики режисеру і продюсерам композитор створює *демозапис* – попередню фонограму з використанням віртуальних інструментів. Це дозволяє уявити, як музика буде звучати у фільмі. Після затвердження основних тем композитор розпочинає детальну роботу над партитурою, яка включає гармонізацію, оркестрування (визначення оркестрового складу, розподіл тем між оркестровими групами та окремими інструментами, наповнення оркестрової фактури тощо), визначення динаміки й агогіки. Цю роботу може виконувати сам композитор або аранжувальник.

Третій етап (завершальний) – запис та постпродакшн. Перед студійним записом музики композитор проводить репетиції з оркестром, під час яких висловлює музикантам свої побажання щодо характеру виконання окремих епізодів та композиції в цілому. На цьому етапі також відбувається уточнення і корекція оркестрових партій. Фінальний запис оркестрової композиції фільму відбувається у спеціалізованих студіях. Під час запису композитор контролює творчий процес та за необхідності вносить корективи, а також співпрацює із звукорежисерами для

досягнення оптимального оркестрового звучання.

Студійний запис оркестрової музики для фільму містить кілька етапів – звукозапис (накопичення музичного матеріалу фільму), зведення записів оркестру та мастеринг фонограми (фінальний етап створення аудіотреку), який (як і композиторська творчість) характеризується суб'єктивністю та потребує від фахівця відповідної музично-теоретичної підготовки і практичного досвіду, наявності необхідної апаратури (якісного звукового інтерфейсу, налагодженої моніторингової системи) та спеціальної акустики приміщення.

Перед записом оркестру обов'язковим є проведення репетиції у цій студії з метою апробації її акустики, налаштування апаратури відповідно до конкретного складу оркестру та збалансування звучання окремих інструментів. Професійний звукозапис передбачає запис окремих груп оркестру – струнних, дерев'яних духових, мідних духових, ударних. За наявності студії великих розмірів, відповідної апаратури та необхідної кількості мікрофонів і навушників, можливий одночасний запис усього складу оркестру. Для виявлення огріхів виконання всі дублі накопиченого матеріалу необхідно прослуховувати і в разі потреби перезаписати.

Записаний музичний матеріал проходить етапи мікшування та мастерингу для забезпечення високої якості звука та гармонійного поєднання з іншими аудіоелементами фільму.

Відповідальним моментом виробництва музичного матеріалу фільму є зведення та постпродакшн, якість виконання яких залежить від професіоналізму звукорежисера та наявності досвіду із запису та зведення оркестрової музики.

Кінцевий музичний матеріал для фільму прослуховується на різних акустичних системах (які використовують для кодування цифрового об'ємного звуку, що оточує глядача/слухача з усіх боків) та передається у форматах, які використовують у сучасному кіновиробництві – DTS (Digital Theatre Systems), Dolby Digital 5.1 (що має 5 каналів з повною смугою пропускання на 1 канал НЧ ефектів), Dolby Digital Plus (який підтримує збільшений бітрейт і формат 7.1), Dolby TrueHD (з підтримкою до 14 каналів, з яких зараз використовується тільки 8), що забезпечує звучання музики студійної якості завдяки алгоритму стиснення аудіо без втрат MLP (Meridian Lossless Packing). З розвитком

об'ємного звуку (приміром, Dolby Atmos) та віртуальної реальності (VR) оркестрова музика набуде більш інтерактивних і занурюючих аудіовізуальних ефектів, що дозволить глядачам відчувати музику не лише як фон, але і як повноцінну складову сюжету і простору фільму.

Оркестрові саундтреки із всесвітньо відомих кінострічок вже стали невід'ємним компонентом поп-культури. Вони не тільки доповнюють візуальний ряд фільмів, але й набувають самостійної художньої цінності, впливаючи на інші форми мистецтва. Яскравими прикладами цього є хіти кіномузики, які часто виконуються симфонічними та естрадно-симфонічними оркестрами в концертних виступах, різноманітних телепрограмах, театральних виставах. Так, приміром, саундтрек до фільму «Зоряні війни» (режисер Дж. Лукас, 1977) є одним із найупізнаваніших в історії кіно. Дж. Вільямс створив багату та емоційно насичену оркестрову музику, яка містить лейтмотиви для різних персонажів і подій. Його «Імперський марш» став символом сили і зла. Музика «Зоряних війн» часто використовується у різних медіа, включаючи телевізійні шоу, рекламу та спортивні події. Вона також надихнула багатьох музикантів і композиторів на створення своїх творів. Цей саундтрек часто виконується на концертних майданчиках по всьому світу, що свідчить про його популярність і культурну значущість. Саундтрек до «Парку Юрського періоду» (режисер С. Спілберг, 1993) знову демонструє майстерність Дж. Вільямса у створенні епічних мелодій, які добре запам'ятовуються. Головна тема фільму викликає відчуття захоплення і трепету перед величиною динозаврів і природи. Музика з цього фільму стала символом епічності і пригод. Вона часто використовується в різних контекстах для створення відчуття масштабності й величності.

Саундтреки з оркестровою музикою до фільмів «Щелепи» (режисер С. Спілберг, 1975), «Індіана Джонс» (режисери Дж. Менголд, С. Спілберг, 1981 – 2023), «Сам удома» (режисер К. Коламбус, 1990) також сприяли популяризації Дж. Вільямса як одного із найвпливовіших кінокомпозиторів. Його музика до перших трьох фільмів про Гаррі Поттера (режисери К. Коламбус, А. Куарон, 2001 – 2003) відзначається чарівністю й загадковістю, що добре характеризує магичний світ, створений Дж. К. Роулінг. Такі теми, як «Hedwig's Theme», стали невід'ємною частиною франшизи. Саундтрек до «Гаррі

Поттера» є одним із найбільш упізнаваних у сучасній поп-культурі. Ця музика часто використовується у різних медіапроектах і стала символом сучасного фентезі.

Оркестрова музика у кінофільмах різних років характеризує не тільки авторський стиль композитора, але й створює певну емоційну атмосферу кінотвору. Музика Н. Рота до фільму «Хрещений батько» (режисер Ф. Ф. Коппола, 1972) відзначається меланхолійністю і водночас величністю головної теми, що чудово відображає атмосферу кінокартини та підкреслює емоційний і драматичний контекст історії, додаючи їй глибини і трагізму. Мелодія з «Хрещеного батька» стала іконою кіномузики, її часто цитують в інших фільмах, вона входить до репертуару естрадно-симфонічних оркестрів. Творчість Рота також вплинула на подальший розвиток кіномузики, закріпивши репутацію цього митця як одного із найвидатніших композиторів свого часу.

Складними оркестровими аранжуваннями та глибокою емоційною напругою вирізняється саундтрек Г. Шора до серії фільмів «Володар перснів» (режисер П. Джексон, 2001 – 2003). Музика вдало передає епічність і масштабність подій, а також культурні особливості різних народів Середзем'я. Цей саундтрек отримав численні нагороди і визнання, ставши важливою частиною поп-культури. Мелодії з фільму часто виконуються на концертних майданчиках і використовуються у різних медіа. Музика Шора встановила нові стандарти для фентезійних саундтреків.

Наведені приклади свідчать про те, що оркестрова музика залишається ключовим елементом кінематографа, надаючи фільмам глибину й емоційну виразність. А технологічні зміни та еволюція глядацьких уподобань впливають на майбутнє цього жанру, відкриваючи нові можливості та напрями його розвитку.

Дослідження ролі оркестрової музики в кіно дало нам змогу визначити її основні *функції*: 1) художньо-виражальна (полягає в доцільному застосуванні композитором і аранжувальником засобів музичної виразності, які надають оркестровій композиції високохудожнього звучання та максимально повно розкривають драматургію сюжету); 2) емоційно-психологічна (реалізується у властивості оркестрової музики підсилювати емоційний вплив кіно на глядача та викликати емпатію і катарсис); 3) гедоністична (забезпечує отримання глядачем естетичної

насолюди та задоволення від якості звука, багатства тембрів, насиченості гармонії, ліризму, динамізму тощо).

Отримані у процесі нашого дослідження результати свідчать про їх наукову новизну. Вона полягає в тому, що у цій статті визначено та науково обґрунтовано синергетичні властивості, функції, етапи створення і звукозапису оркестрової музики для фільму.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що: 1) оркестрова музика є невід'ємною і повноцінною складовою кінотвору, яка виконує художньо-виражальну, емоційно-психологічну та гедоністичну функції; 2) урахування синергетичних властивостей оркестрової музики (відкритість, атракторність, когерентність, емерджентність) забезпечить створення якісного саундтрека до фільму; 3) успішність музичного продакшну оркестрової кіномузики залежить від творчої взаємодії учасників цього процесу – композитора, аранжувальника, оркестру й диригента, звукорежисера, звукоінженера, музичного продюсера.

Означена проблема не вичерпується наведеним у цій статті матеріалом. Перспективним, на нашу думку, є дослідження оркестрової творчості сучасних українських кінокомпозиторів.

Література

1. Бадіон С. В. Звукорежисура в кіно й на телебаченні: конспект лекцій [наук. ред. Гоян В. В]. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка. 2024. 60 с.
2. Музика в кіно грає найважливішу роль. *Свіжі рішення у створенні фільмів*. 06.06.2012. URL: <http://freshproduction.com/uk/muzyka-eto-yazyk-dushi/> (дата звернення: 18.05.2024).
3. Печеранський І. Цифрові технології та аудіовізуальні інновації в сучасній музичній індустрії (на прикладі VR-відео «Family» Б'єрка та AirSticks А. Ільсара). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2024, 7 (1), 51–63.
4. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями: монографія. Кіровоград: «Імекс – ЛТД», 2010. 480 с.
5. Синергетика і творчість: монографія / за ред. В. Г. Кременя. Київ: Інститут обдарованої дитини, 2014. 314 с.
6. Юник Т., Царев М. Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2021,

4 (1), 67–77. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235086>.

7. Guo X. The Evolution of the Music Industry in the Digital Age: From Records to Streaming. *Journal of Sociology and Ethnology*: e-journal, 2023, 5 (10), 7–12. DOI: <https://doi.org/10.23977/jsoc.2023.051002>.

8. Haken H. Advanced Synergetics: Instability Hierarchies of Self-Organizing Systems and Devices. *Springer Series in Synergetics*, 20: Softcover reprint of the original 1st edition (March 3, 2012). URL: <https://www.amazon.com/Advanced-Synergetics-Instability-Hierarchies-Self-Organizing/dp/3642455557> (дата звернення: 21.05.2024).

9. Thompson, T., Schrader, M. Score: A Film Music Documentary: the Interviews. Epicleff Media, 2017. 352 p.

References

1. Badion, S. V. (2024). Sound Engineering in Cinema and Television: lecture notes. Kyiv [in Ukrainian].

2. Music Plays a Crucial Role in Films (2012). *Fresh Solutions in Film Making*. URL: <http://freshproduction.com/uk/muzyka-eto-yazyk-dushi/> [in Ukrainian].

3. Pecheranskyi, I. (2024). Digital Technologies and Audiovisual Innovations in Modern Music Industry (on the example of VR-video “Family” by Björk and AirSticks by A. Ilsar). *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series:*

Audiovisual Art and Production, 7 (1), 51–63 [in Ukrainian].

4. Pliachenko, T. M. (2010). Preparing a Future Music Teacher to Work with Student Orchestras and Instrumental Ensembles: a monograph. Kirovohrad [in Ukrainian].

5. Kremen, V. H. (Ed.). (2014). Synergetics and Creativity: a monograph. Kyiv [in Ukrainian].

6. Yunyk, T., & Tsarev, M. (2021). Soundtrack in Contemporary Cinema. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 4 (1), 67–77. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235086> [in Ukrainian].

7. Guo, X. (2023). The Evolution of the Music Industry in the Digital Age: From Records to Streaming. *Journal of Sociology and Ethnology*: e-journal, 5 (10), 7–12. DOI: <https://doi.org/10.23977/jsoc.2023.051002> [in English].

8. Haken, H. (2012). Advanced Synergetics: Instability Hierarchies of Self-Organizing Systems and Devices. *Springer Series in Synergetics*, 20: Softcover reprint of the original 1st edition. URL: <https://www.amazon.com/Advanced-Synergetics-Instability-Hierarchies-Self-Organizing/dp/3642455557> [in German].

9. Thompson, T., Schrader, M. (2017). Score: A Film Music Documentary: the Interviews [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.07.2024
Отримано після доопрацювання 06.08.2024
Прийнято до друку 14.08.2024

Цитування:

Сюнь Й. Інтеграція китайської музики в західній музикознавчій літературі: тенденції, прогалини та мультикультурні перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 281–286.

Сюнь Й,

аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А.С.Макаренка,
<https://orcid.org/0009-0005-2007-794X>
nauka17-18@ukr.net

Syun Yi. (2024). Exploring the Integration of Chinese Music in Western Musicological Literature: Trends, Gaps, and Multicultural Perspectives. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 281–286 [in Ukrainian].

ІНТЕГРАЦІЯ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ В ЗАХІДНІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ТЕНДЕНЦІЇ, ПРОГАЛИНИ ТА МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ ПЕРСПЕКТИВИ

Мета полягає у аналізі західної музикознавчої літератури з позиції виявлення основних тенденцій і прогалин у наявних дослідженнях щодо китайської музики, як невід'ємної частини сучасного мультикультурного освітнього простору. **Методологія дослідження** базується на використанні контент-аналізу, порівняльного аналізу та бібліографічного огляду. Основний метод – контент-аналіз, що включає систематичний перегляд наукових статей, монографій, рецензій та інших публікацій про китайську музику в західній музикознавчій літературі. Порівняльний аналіз використовується для зіставлення західних досліджень китайської музики з науковими роботами, створеними в Китаї та інших країнах. Бібліографічний огляд допомагає виявити наукові прогалини та тенденції у дослідженнях китайської музики. **Наукова новизна** дослідження полягає у всебічному аналізі західної музикознавчої літератури про китайську музику з метою виявлення основних тенденцій та прогалин у наявних дослідженнях. Використання контент-аналізу, порівняльного аналізу та бібліографічного огляду дозволяє вперше систематизувати та зіставити підходи до вивчення китайської музики в різних культурних контекстах. Дослідження також надає нові дані про роль китайської музики в сучасному мультикультурному освітньому просторі, що сприяє її інтеграції та популяризації. **Висновки.** Протягом останніх трьох десятиліть публікації на тему китайської музики в контексті мультикультурної музичної освіти були нерегулярними. Хоча кількість досліджень не є великою, вона демонструє помірну активність у 1990-х та на початку 2000-х років, з помітним зростанням після 2007 року і періодами спаду між 2010 та 2014 роками. Це свідчить про необхідність подальшого аналізу причин такої динаміки та більш глибокого дослідження інтеграції китайської музики в західний освітній контекст. Аналіз літератури показує, що дослідження охоплюють широкий спектр освітніх контекстів, від раннього дитячого віку до вищої освіти та підвищення кваліфікації вчителів, що свідчить про можливість інтеграції китайської музики на різних рівнях формальної освіти. Огляд також показує, що дослідження китайської музики часто мають євроцентричний підхід, оцінюючи її через призму західної музичної теорії. Це обмежує повне розуміння і інтеграцію китайських музичних традицій, підкреслюючи необхідність більш глибокого та комплексного підходу, який би сприяв розумінню китайської музики в її власному контексті.

Ключові слова: Мультикультуралізм, китайська музика, музичне освіта, євроцентризм, інтеграція.

Syun Yi, Postgraduate Student, Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University

Exploring the Integration of Chinese Music in Western Musicological Literature: Trends, Gaps, and Multicultural Perspectives

The purpose of the article is to analyse Western musicological literature to identify key trends and gaps in existing research on Chinese music as an integral part of the contemporary multicultural educational space. **The research methodology** is based on content analysis, comparative analysis, and bibliographic review. The primary method is content analysis, involving a systematic review of academic articles, monographs, reviews, and other publications on Chinese music in Western musicological literature. Comparative analysis is used to compare Western research on Chinese music with scholarly work from China and other countries. Bibliographic review helps to identify scientific gaps and trends in Chinese music research. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive

analysis of Western musicological literature on Chinese music to reveal key trends and gaps in existing research. The use of content analysis, comparative analysis, and bibliographic review allows for the first systematic organisation and comparison of approaches to studying Chinese music in different cultural contexts. The study also provides new insights into the role of Chinese music in the contemporary multicultural educational space, contributing to its integration and popularisation. **Conclusions.** Over the past three decades, publications on Chinese music within the context of multicultural music education have been irregular. Although the number of studies is not large, it shows moderate activity in the 1990s and early 2000s, with a noticeable increase after 2007 and periods of decline between 2010 and 2014. This indicates the need for further analysis of the reasons behind this dynamic and a deeper exploration of the integration of Chinese music into the Western educational context. The literature review shows that research covers a broad range of educational contexts, from early childhood to higher education and teacher professional development, indicating the potential for integrating Chinese music at various levels of formal education. The review also reveals that research on Chinese music often has a Eurocentric approach, evaluating it through the lens of Western music theory. This limits the full understanding and integration of Chinese musical traditions, highlighting the need for a deeper and more comprehensive approach that would foster an understanding of Chinese music in its own context.

Keywords: multiculturalism, Chinese music, music education, Eurocentrism, integration.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства культурна різноманітність стає важливою складовою освітнього процесу, включаючи музичну освіту. Потенційним вектором розвитку освітнього різноманіття є введення творів того чи того національного представництва в іншу культуру. Одним із найбільш перспективних напрямків у цьому контексті є інтеграція китайської музики в західні форми формальної освіти. Китайська музика, з її унікальними традиціями та культурним спадком, може значно розширити горизонти студентів та викладачів, сприяючи більш глибокому розумінню та повазі до різних культур. Однак, ця інтеграція зустрічає ряд викликів. Одним з них є дуалістично-ієрархічні відносини між китайською та західною музикою в освітніх програмах. Часто китайська музика оцінюється через призму західної музичної теорії, що може обмежувати її повне розуміння та інтеграцію. Важливо розробити підходи, які сприятимуть вивченню китайської музики в її власному контексті, а не лише у порівнянні з західними стандартами. Суттєвим аспектом є також відсутність чітких критеріїв визначення китайської музики в освітніх програмах. Це питання потребує систематичного підходу та упорядкування існуючих відомостей. Наразі відсутність стандартизованих критеріїв ускладнює процес інтеграції китайської музики в західні освітні системи. Зазначене обумовлює потребу вивчення шляхів інтеграції китайської музики в західні форми формальної освіти у контексті мультикультуралізму. Варто наголосити, що суттєвим лишається факт потреби вивчення провідних підходів до впровадження класичних і народних музичних традицій Китаю у контексті західних освітніх систем. З огляду на зазначене, вивчення шляхів інтеграції китайської музики в західні форми формальної освіти є надзвичайно актуальним.

Це включає не лише вивчення провідних підходів до впровадження класичних і народних музичних традицій Китаю, але й розвиток нових методів навчання, які б враховували культурну специфіку китайської музики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Огляд літератури з теми інтеграції китайської музики в мультикультурну музичну освіту за останні три десятиліття розкриває ряд важливих аспектів і тенденцій у дослідженнях. Відзначено, що до цього часу практично орієнтовані дослідження, які стосуються викладання та вивчення китайської музики в західних освітніх контекстах, є незначними, але не зовсім відсутніми. Враховуючи той факт, що простір дослідження даної статті є публікаційні активність західних науковців у контексті вивчення китайської музики, доцільно охарактеризувати за яким підходом відбувався пошук та аналітичний розбір першоджерел. Для огляду літератури було застосовано кілька критеріїв відбору статей: документи повинні були бути опубліковані протягом останніх трьох десятиліть, бути практично орієнтованими, рецензованими та англійськими. Ці критерії забезпечили відповідність досліджень сучасним вимогам і забезпечили включення тільки тих робіт, які мали наукову та практичну значущість. В результаті було відібрано 19 статей, серед яких 11 були журнальними статтями, 1 – матеріалом конференції, і 7 – науковими дисертаціями. Аналіз показав, що з 22 авторів, представлених у вибраних статтях, 17 мають китайське культурне походження. Це може свідчити про те, що дослідники, ймовірно, мають особистий або професійний інтерес до китайської музики, що може впливати на їхні дослідження. Було виявлено, що Bartolome SJ (2019) у своїй роботі «Світова музична педагогіка» розглядає хорову музичну освіту з глобальної перспективи, акцентуючи увагу на інтеграції

світових музичних традицій, зокрема китайської, в навчальні програми. Campbell PS (1992) досліджує концепцію культуросвідомості в викладанні загальної музики. У своїй статті він аналізує, як культура впливає на навчання музики, підкреслюючи важливість врахування культурних відмінностей. Campbell PS і Wade BC (2004) у книзі «Викладання музики в усьому світі» обговорюють, як різні культурні контексти, включаючи китайський, впливають на сприйняття і вираження музики в різних країнах. Carson K. і Westphal M. (2016) досліджують міжкультурні підходи в навчанні вчителя музики, акцентуючи увагу на важливості врахування культурної диверсифікації в освіті. Chen-Haitek L. (2007) у статті про проект Silk розглядає мультикультурні підходи до мотивації в музичному навчанні, зокрема в контексті китайської музики. Chen YC (2000) досліджує розвиток тайванських народних пісень в програмах музичної освіти для початкових шкіл, акцентуючи на важливості включення місцевих музичних традицій. Chin J. (1993) у своїй дисертації розглядає програму ознайомлення з китайськими інструментами для учнів четвертих-шостих класів, показуючи важливість інтеграції китайських інструментів в шкільну освіту. Chong E (2010) у доповіді на конференції ISME розглядає специфіку навчання китайської музики через приклад Бай Ніао Чао Фен Ван Цзяньчжуна, підкреслюючи методологічні підходи до вивчення китайської музики. Elliott DJ (2001) обговорює ключові концепції мультикультурної музичної освіти, підкреслюючи важливість розуміння різних культурних контекстів у музичному навчанні. Fox J (2021) досліджує китайське навчання перкусії через призму західної педагогіки, що дозволяє оцінити вплив західних методів на викладання китайських музичних інструментів. Fung C. (2004) розглядає китайський погляд на взаємозв'язок музики та культури, що допомагає зрозуміти специфічність китайської музичної традиції в контексті глобального освітнього середовища. Gackle L. і Fung C. (2009) описують практичний приклад викладання китайської хорової музики в США, що демонструє застосування китайських музичних традицій у західних навчальних контекстах. Gay G. (2010) у своїй книзі досліджує концепцію культурно-чутливого навчання, яка є ключовою для інтеграції китайської музики в мультикультурну освітню практику. Green L. (2008) розглядає нову класну педагогіку в

контексті неформального навчання музики, що може бути застосовано для розширення розуміння китайської музики. Ho S. (2019) у звіті про етнічні відмінності в школі підкреслює важливість врахування етнічних та культурних аспектів у навчальному процесі. Варто також додати, що існує низка досліджень в українському мистецтвознавстві, які певною мірою висвітлюють складові китайської музики у контексті освіти – Ден Еньї(2024), Чжао Юе (2022), але вони спрямовані на висвітлення мистецької освіти всередині розвитку китайської музичної культури й у контексті цього дослідження не входять у простір потенційного інтересу.

Отже, дослідження західного мистецького простору підкреслюють важливість мультикультурного підходу до музичної освіти, зокрема інтеграції китайської музики в західні освітні системи. Водночас потребують уточнення щодо виявлення основних понять у царині китайської музичної культури.

Зазначене обумовлює мету цього дослідження, яка полягає у аналізі західної музикознавчої літератури з позиції виявлення основних тенденцій і прогалин у наявних дослідженнях щодо китайської музики, як невід'ємної частини сучасного мультикультурного освітнього простору.

Виклад основного матеріалу. Протягом останніх трьох десятиліть в контексті мультикультурної музичної освіти, що охоплює навчання та вивчення китайської музики, спостерігається нерегулярний характер публікацій. Хоча кількість досліджень з цього питання не є великою, вона також не є відсутньою. Огляд публікацій показує, що в 1990-х роках та на початку 2000-х спостерігалася помірна активність у публікаціях, яка значно зросла після 2007 року, хоча знову ж таки, з періодами значного спаду між 2010 та 2014 роками. Цей феномен підкреслює необхідність подальшого аналізу, включаючи порівняння з іншими музичними культурами, для з'ясування причин такої динаміки. Зазначене підтверджує висновок Zhang, який вказує на недостатню увагу до китайської музики в академічній літературі [12, 26]. Хоча ми не займалися детальним дослідженням причин цього обмеженого виходу публікацій, ця проблема безумовно потребує глибшого вивчення. Аналіз літератури показує, що дослідження китайської музики охоплюють широкий спектр освітніх контекстів, від раннього дитячо-дошкільного віку, через початкову та середню школи, до вищих навчальних закладів

і програм підвищення кваліфікації вчителів. Це свідчить про можливість інтеграції китайської музики в різні рівні формальної освіти. Значна частина досліджень зосереджена на початковій та середній освіті, а також на підвищенні кваліфікації вчителів без відриву від основної роботи. Це підкреслює значення продовження професійного розвитку в цій сфері та свідчить про те, що китайська музика може бути ефективно інтегрована в західний освітній контекст.

Мультикультуралізм у мистецькій освіті, зокрема в музичній, передбачає інтеграцію різноманітних культурних традицій та практик в навчальні програми з метою забезпечення більш комплексного та всебічного підходу до освіти. Мультикультуралізм в освітньому контексті акцентує увагу на визнанні, пошані та вивченні культурного різноманіття, сприяючи формуванню критичного та глобального світогляду у студентів. У цьому контексті, китайська музика не лише представляє новий культурний контент, але й демонструє важливість збагачення освітнього процесу шляхом включення традиційних та сучасних музичних практик з різних культур. З огляду на це, більшість авторів досліджень прямо вказують на специфічні педагогічні контексти, в яких розглядається китайська музика.

Дослідження мультикультурної музичної освіти є актуальною та важливою темою, яка заслуговує на детальний аналіз і розгляд. Ця підсфера музичної освіти почала розвиватися у 1960-х роках і з того часу пройшла значну еволюцію. Мультикультуралізм, як зазначає Елліотт, дескриптивно означає «культурно різноманітний» [3, 16]. Він також наголошує, що цей термін використовується в оціночному значенні, що передбачає соціальний ідеал підтримки обміну між різними групами людей для їхнього взаємного збагачення, з одночасною повагою та збереженням їхньої культурної цілісності. Мультикультурна музична освіта є багатограним полем, яке включає політичні, ідеологічні та філософські аспекти. Як зазначають Говард та ін., сучасний імпульс у мультикультурних практиках музичної освіти в США базується на тривалій та складній історії, що включає різні підходи та практики, де основною проблемною складовою лишається підхід не аналітичного характеру, а порівняльного. Тобто коли інша музика оцінюється з позиції порівняння її з європейською, а не відповідно до умов власної історії створення та функціоналу [6].

Термінологія мультикультурної музичної освіти змінювалася з часом, відображаючи мінливі теоретичні та практичні підходи, а також зміни у поглядах на найкращі методи викладання глобальних музичних форм і стилів. Від мультикультурної музики до світової музики, музики різноманітних культур, крос-, між- або транскультурної музики – усі ці терміни мають певні нюанси і часто використовуються як синоніми [8, 22-23]. Ці зміни значною мірою були спричинені розвитком етномузикології та культурно-чутливої освіти? а також суспільними змінами, пов'язаними з переміщенням населення, що призвело до утвердження концепції «диверсифікованої нормальності» [5, 62]. Ця концепція останнім часом активно просувається музичними педагогами [2], і вона вимагає прийняття рішень щодо освітніх програм, які ґрунтуються на динамічному аналізі ширшої спільноти – її цілей, викликів і контексту, а не на основі фіксованого, ідеалізованого бачення, яке неминуче виключатиме або зменшуватиме значення інших культурних елементів [2, 40-41].

Мультикультурна музична освіта потребує глибокого розуміння та врахування культурної різноманітності, з метою забезпечення справедливості та інклюзивного підходу до викладання музики. Це включає в себе не лише знання про різні музичні традиції, але й розуміння соціальних та культурних контекстів, у яких ці традиції виникли та розвиваються. У цьому контексті, китайська музика як частина мультикультурної музичної освіти потребує окремої уваги. Вона включає в себе широкий спектр музичних форм і стилів, що відображають багатство та різноманітність китайської культури. Передовий досвід у викладанні китайської музики включає використання автентичних музичних інструментів, традиційних методів навчання та інтеграцію сучасних технологій для забезпечення більш глибокого та всебічного розуміння музичної культури Китаю. Цей підхід сприяє не лише збагаченню музичної освіти, але й розширенню культурного горизонту студентів, що, в свою чергу, сприяє формуванню більш толерантного та відкритого суспільства.

Розглядаючи поняття «китайська музика», варто звернутися до Fung, який зазначає, що це системна єдина музична категорія [4]. Jones підкреслює величезний розмах китайської традиційної музики, вказуючи на її багатогранність та

різноманітність [7]. Fung наголошує на важливості цінування інсайдерського розуміння, зазначаючи, що погляд на музику інших культур з власної культурної точки зору перешкоджає меті вивчення іншої музики [4, 48]. Також у окремих працях можна знайти пояснення китайського слова «іньюе» (音樂), що зазвичай перекладається як «музика», але дії та ідеї, які стоять за цими словами, відрізняються. Йдеться про філософський підхід, який є за своєю сутністю усвідомленням ідеї, що лежать в основі китайської музичної практики, а саме спогляданням гармонії між природою та людством. Ден Еньї визначає традиційну китайську музику як будь-яку музику, що виникла на основі місцевих практик і звичаїв у Китаї та заснована на його власному соціальному та інтелектуальному родоводі в розвитку його цивілізації. Це включає історичні практики з місцевих областей, а також сучасні композиції, що використовують місцеві практики як основу для свого створення. Огляд включає регіонально відмінні сольні інструменти та ансамблеві традиції, народні інструментальні та вокальні традиції етнічної більшості та груп меншин, придворну музику, різні оперні традиції, дитячі віршики, сучасну художню музику на традиційні теми та популярні пісні в традиційному стилі. Більшість наукових статей з західного простору, що входять до огляду у цій статті, слідує цьому розумінню китайської музики, хоча варто зазначити, що багато з них адаптовані до західних музичних уявлень і часто застосовують їх до китайської музики. На думку Д. Ту (2019), це має сумний ефект позиціонування китайської музики в західному музичному каноні як форми незахідної музики. Він вважає, що китайська музика потребує «перепозиціонування» від «нижчого» типу музики до музики зі складною історією та багатою практикою виконання.

Найкраща практика, за визначенням Merriam-Webster (2022), стосується «процедури, яка, як показали дослідження та досвід, забезпечує оптимальні результати, і яка встановлена або запропонована як стандарт, придатний для широкого впровадження». Бажаючи визначити найкращі практичні підходи до викладання та вивчення китайської музики, варто наголосити на відмінностях між термінами іньюе (音樂) та музика. Йдеться про те, що мультикультурна музична освіта потребує глибокого розуміння та врахування культурної різноманітності, з метою забезпечення справедливого та інклюзивного

підходу до викладання музики. Вивчення та інтеграція різноманітних музичних традицій, таких як китайська музика, є невід'ємною частиною цього процесу, що вимагає глибокого розуміння та застосування передових педагогічних практик. Передовий досвід у викладанні китайської музики включає використання автентичних музичних інструментів, традиційних методів навчання та інтеграцію сучасних технологій для забезпечення більш глибокого та всебічного розуміння музичної культури Китаю. Цей підхід сприяє не лише збагаченню музичної освіти, але й розширенню культурного горизонту студентів, що, в свою чергу, сприяє формуванню більш толерантного та відкритого суспільства.

Висновки. Огляд інтеграції китайської музики в західних музикознавчих працях щодо мультикультуралізму мистецької освіти дозволяє зазначити таке: автентичним та актуальним для зацікавлення ця тема лишається у дослідників китайського походження, які висвітлюють включення мистецтва етнічних культур Китаю в національну освітню систему переважно там, де проживає велика китайська діаспора. Інтеграція китайської музики в освіту може не лише збагачувати навчальні програми, але й сприяти кращому розумінню та повазі до культурної різноманітності, що є основоположним принципом мультикультуралізму в освіті. Згідно з літературними джерелами, що були проаналізовані, дослідження китайської музики відповідно до мультикультуралізму мистецької освіти є обмеженими. Виявлено, що існуючі роботи часто демонструють «євроцентричний підхід», при якому китайська музика оцінюється через призму західної музичної теорії, що може обмежувати повне розуміння і інтеграцію китайських музичних традицій. Це підкреслює необхідність більш глибокого та комплексного підходу, який би сприяв розумінню китайської музики в її власному контексті, а не лише у порівнянні з західними стандартами.

Література

1. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традицій. Слобожанські мистецькі студії. № 1. 2024. С.26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>
2. Carson C., Westvall M. Intercultural approaches and “diversified normality” in music teacher education: Reflections from two angles. *Action*,

Criticism, & Theory for Music Education, 15(3), 2016. 37–52.

3. Elliott D. J. Key concepts in multicultural music education. *International Journal of Music Education*, os-13(1), 1989. P. 11–18. <https://doi.org/10.1177/025576148901300102>

4. Fung C. K. V. Music and culture: A Chinese perspective. *Philosophy of Music Education Review*, 2(1), 1994. P. 47–52.

5. Gay G. *Culturally responsive teaching: Theory, research, and practice*. Teacher's College Press. 2010. 142 p.

6. Howard K., Swanson M., Campbell P. S. The diversification of music teacher education: Six vignettes from a movement in progress. *Journal of Music Teacher Education*, 24(1), 2014. P. 26–37. <https://doi.org/10.1177/1057083713494011>

7. Jones S. Reading between the lines: Reflections on the massive «Anthology of folk music of the Chinese peoples». *Ethnomusicology*, 47(3), 2003. P. 287–337.

8. Kim J. -A. Cross-cultural music making: Concepts, conditions and perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1), 2017. P. 19–32.

9. Merriam-Webster. *Best practice*. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved October 5, 2022. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/best%20practice>

10. Tu D. (2019). Intercultural learning, undergraduate ethnomusicology courses, and postcolonialism: A reflection on challenging stereotypes of the 'inferior other' in Chinese music. In Chemi T., Wang L., Du X. (Eds.), *Arts-based education: China and its intersection with the world*, 2019. P. 20–35.

11. Watts S. H., Zhang L. *Voice collectors: Stories and songs of Chinese culture bearers*. GIA Publications. 2021. 208 p.

12. Zhang W. Exploring and listening to Chinese classical ensembles in general music. *General Music Today*, 31(1), 2017. P. 26–33. <https://doi.org/10.1177/1048371317710081>

13. Zhao Yue. Chinese musical culture in the discourse of systemic unity. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. № 6 (50). 2022. P. 37–40.

References

1. Dan Enyi (2024). Main Stages of the Evolution of Musical Interaction between Chinese and Western Musical Traditions. *Sloboda Art Studies*, 1, 26–29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5> [in Ukrainian].

2. Carson, C., & Westvall, M. (2016). Intercultural Approaches and “Diversified Normality”

in Music Teacher Education: Reflections from Two Angles. *Action, Criticism, & Theory for Music Education*, 15(3), 37–52 [in English].

3. Elliott, D. J. (1989). Key Concepts in Multicultural Music Education. *International Journal of Music Education*, os-13(1), 11–18. <https://doi.org/10.1177/025576148901300102> [in English].

4. Fung, C. K. V. (1994). Music and Culture: A Chinese Perspective. *Philosophy of Music Education Review*, 2(1), 47–52 [in English].

5. Gay, G. (2010). *Culturally Responsive Teaching: Theory, Research, and Practice*. Teacher's College Press [in English].

6. Howard, K., Swanson, M., & Campbell, P. S. (2014). The Diversification of Music Teacher Education: Six Vignettes from a Movement in Progress. *Journal of Music Teacher Education*, 24(1), 26–37. <https://doi.org/10.1177/1057083713494011> [in English].

7. Jones, S. (2003). Reading between the Lines: Reflections on the Massive “Anthology of Folk Music of the Chinese Peoples”. *Ethnomusicology*, 47(3), 287–337 [in English].

8. Kim, J.-A. (2017). Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1), 19–32 [in English].

9. Merriam-Webster. (n.d.). *Best practice*. In *Merriam-Webster.com dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/best%20practice> [in English].

10. Tu, D. (2019). Intercultural Learning, Undergraduate Ethnomusicology Courses, and Postcolonialism: A Reflection on Challenging Stereotypes of the ‘Inferior other’ in Chinese Music. In Chemi T., Wang L., Du X. (Eds.), *Arts-based education: China and its intersection with the world* (pp. 20–35). Brill [in English].

11. Watts, S. H., & Zhang, L. (2021). *Voice Collectors: Stories and Songs of Chinese Culture Bearers*. GIA Publications [in English].

12. Zhang, W. (2017). Exploring and Listening to Chinese Classical Ensembles in General Music. *General Music Today*, 31(1), 26–33. <https://doi.org/10.1177/1048371317710081> [in English].

13. Zhao Yue (2022). Chinese Musical Culture in the Discourse of Systemic Unity. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*, 6 (50), 37–40 [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 08.08.2024
Прийнято до друку 16.08.2024

УДК 78.03:78.082.2]:(438)"19/20"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313336

Цитування:

Чжу Цзіі. Сонати К. Шимановського в наслідуванні бідермаєрівських рис сонат Ф.Шопена. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 287–292.

Чжу Цзіі,

аспірант Одеської національної академії імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-1829-054X>
pianistzhuziyi@gmail.com

Zhu Ziyi. (2024). Sonatas of K. Shymanovskyi in Imitation of Biedermeier's Characteristics of Sonats of F. Chopin. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 287–292 [in Ukrainian].

СОНАТИ К. ШИМАНОВСЬКОГО В НАСЛІДУВАННІ БІДЕРМАЄРІВСЬКИХ РИС СОНАТ Ф.ШОПЕНА

Мета роботи – виявлення спадкоємності рис бідермаєру Сонат Ф. Шопена у композиціях цього ж жанру К. Шимановського, який у першій половині ХХ сторіччя став таким же осередком стилю національної музики, як це мало місце на століття раніше щодо творчості Ф. Шопена. При цьому польський національний зміст музики Ф. Шопена склався на тлі значущості спорідненості з рококо у музиці салонного «шляхетського бідермаєра» епохи Реставрації, тоді як розквіт К.Шимановського відбувся в Україні і в Одесі з опорою на здобутки аристократичного-артистичного салонного мистецтва. Салонна основа зблизила творчість польського і українського-польського композиторів, тим більш що «шопенізм» став стабільною рисою української фортепіанної творчості в контакті з традиціями польсько-українського салону ХІХ сторіччя. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід у прийнятті генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал в концепціях Б. Асаф'єва і Б. Яворського, як то маємо у працях Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – біографічно-описовий, з підкресленням інтелектуально-біографічного його аспекту (див.узагальнення в роботі В. Шульгіної і О. Яковлева), аналітично-структурний із зосередженням на музикознавчій специфіці подання композицій, міжвидового стильового компаративу. **Наукова новизна** дослідження визначається самостійністю спрямування на бідермаєрівську наслідуваність, по-перше, у «крупних» формах, започатковану Шопеном, а, по-друге, на конкретику бідермаєрівського «сліду» у модерністській палітрі символізму, відміченому у цілому як спадкоємність салонної установки в культурі першої половини ХІХ щодо на грані ХІХ-ХХ століть. **Висновки.** Усвідомлення К. Шимановським спадкоємності від Шопена, попри його ж турботи щодо модернізації національного мислення, стимулювало риси жанрової спадкоємності від польського генія заради подання у тій же сфері осучаснених знахідок. Еклектика цитування в методі бідермаєра, найбільш відверто представлена в Першій сонаті Ф. Шопена має аналогії у підкресленому спіранні на М. Регера в Першій же сонаті К. Шимановського, певна спорідненість прийомів вираження Другої і Третьої сонат Шопена має аналогії у стильовій зближеності Другої і Третьої сонат Шимановського, в яких підкреслені виразні «скрябінізми», показові для української стильової палітри 1910-х – 1920-х років. При цьому бідермаєрівська салонна манера гри самого Шопена «полегшувала» відчуття стильових цитат з Л. Бетховена і Й.С. Баха, тоді як виконання Сонат Шимановського на «тугих» інструментах сприяло «полегшенню» фактурного втілення, порівняно із quasi-лістіанським сонатним скрябінівським викладенням.

Ключові слова: соната, музичний жанр, стиль в музиці, бідермаєр, виконавський стиль вираження, піанізм.

Zhu Ziyi, Postgraduate Student, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Sonatas of K. Shymanovskyi in Imitation of Biedermeier's Characteristics of Sonats of F. Chopin

The purpose of the work is to reveal the continuity of features of F. Chopin's Biedermeier Sonatas in the compositions of the same genre by K. Shymanovskyi, who in the first half of the 20th century became the same focus of the style of national music as it was a century earlier with regard to the works of F. Chopin. At the same time, the Polish national meaning of F. Chopin's music was formed against the background of the importance of kinship with Rococo in the music of the salon "noble Biedermeier" of the Restoration era, while the flowering of K. Shymanovskyi took place in Ukraine and Odesa based on the achievements of aristocratic and artistic salon art. The salon base brought together the work of Polish and Ukrainian-Polish composers, especially since "Chopinism" became a stable feature of Ukrainian piano creativity in contact with the traditions of the Polish-Ukrainian salon of the 19th century. **The methodological basis** of the study is the intonation approach in accepting the genetic unity of musical and speech principles in the concepts of B. Asafiev and B. Yavorskyi, as we have in the works of D. Androsova, O. Markova,

I. Podobas, L. Stepanova, L. Shevchenko, with emphasis on the hermeneutic perspective of this approach. Moreover, highlighted are the biographical-descriptive methods, with an emphasis on its intellectual-biographical aspect (see generalisation in the work of V. Shulhina and O. Yakovlev), analytical-structural methods with a focus on the musicological specificity of the presentation of compositions, cross-species stylistic comparative. **The scientific novelty** of the research is determined by the independent direction of the Biedermeierian imitation, firstly, in the "large" forms, initiated by Chopin, and, secondly, on the specifics of the Biedermeierian "trace" in the modernist palette of symbolism, noted as a whole as the continuity of the salon setting in the culture of the first half of the 19th century on the verge of the 19th and 20th centuries. **Conclusions.** K. Shymanovskyi's awareness of the succession from Chopin, despite his concern for the modernisation of national thinking, stimulated the features of genre continuity from the Polish genius for the sake of presenting modernised findings in the same field. The eclecticism of citation in the Biedermeier method, most openly presented in the First Sonata by F. Chopin, has analogies in the emphasised reliance on M. Reger in the First Sonata by K. Shymanovskyi, a certain kinship of the methods of expression of Chopin's Second and Third Sonatas has analogies in the stylistic proximity of the Second and Third Sonatas Shymanovskyi, in which expressive "Scriabinisms" are emphasised, indicative of the Ukrainian stylistic palette of the 1910s – 1920s. At the same time, Biedermeier's salon manner of playing Chopin himself "facilitated" the feeling of stylistic quotations from L. Beethoven and J. S. Bach, while the performance of Shymanovskyi's Sonatas on "tight" instruments contributed to the "easiness" of textural embodiment, compared to the quasi-Listian sonata Scriabin's exposition.

Keywords: sonata, musical genre, style in music, Biedermeier, performing style of expression, pianism.

Актуальність дослідження визначається значущістю генія як Ф. Шопена, так і К. Шимановського, національна визначеність творчості яких потребує сьогоденного осмислення у зв'язку із національними пересіченнями трактування їх належності не тільки польській музиці, але і тому культурному оточенню, французькому у Шопена, українському у Шимановського, які склали живильну енергію їх авторського самоствердження. Крім того, недооціненою до сього дня залишається вкоріненість творчості Ф.Шопена у стильово-ідеологічні установлення бідермаєра з його протосимволізмом, особливо стосовно їх виявлення у великих формах типу фортепіанних сонат поствіденського періоду, а також сліди цього напряму у модерні, що відверто черпав, як це послідовно представлено у творчості Р. Вагнера, із бідермаєрських початків «кельтської хвилі» (див.про це у Х. Хойслера [10] та інших авторів). Аспекти шопенівського торкання бідермаєра затронуті в роботах І. Подобас, Ін Цін'їнь [4 ; 6] на матеріалі Мазурок і Пісень Шопена.

Крупна, у тому числі сонатна форма у контексті бідермаєрського мислення усвідомлена в статті автора даного нарису [9], але поза питань пролонгації тих стильових рис у Сонати К. Шимановського. Аспект спорідненості мислення К. Шимановського в період його буття в Україні з українським оточенням, у тому числі із скрябінізмом Одеси та Києва, піднятий в роботах Д. Андросової, Л. Шевченко, М. Димитріу [1; 7; 2], але в них миналася ідея прямих паралелей сонатної спадщини Ф. Шопена і К. Шимановського, при певній «антишопенівській» лінії пошуків останнім національного стилю як втілення «романтичних анахронізмів» на початку віку Науково-технічної революції. Сказане

виволить на тему даного дослідження: Сонати Шимановського в наслідуванні бідермаєрських рис сонат Ф.Шопена.

Мета роботи – виявлення спадкоємності рис бідермаєру Сонат Ф. Шопена у композиціях цього ж жанру К. Шимановського, який у першій половині ХХ сторіччя став таким же осередком стилю національної музики, як це мало місце на століття раніше щодо творчості Ф. Шопена. При цьому польський національний зміст музики Ф. Шопена склався на тлі значущості спорідненості з рококо у музиці салонного «шляхетського бідермаєра» епохи Реставрації, тоді як розквіт К.Шимановського відбувся в Україні і в Одесі з опорою на здобутки аристократичного-артистичного салонного мистецтва. Салонна основа зблизила творчість польського і українського-польського композиторів, тим більш що «шопенізм» став стабільною рисою української фортепіанної творчості в контакті з традиціями польсько-українського салона ХІХ сторіччя. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід у прийнятті генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал в концепціях Б. Асаф'єва і Б. Яворського, як то маємо у працях Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – біографічно-описовий, з підкресленням інтелектуально-біографічного його аспекту (див.узагальнення в роботі В. Шульгіної і О. Яковлева [8]), аналітично-структурний із зосередженням на музикознавчій специфіці подання композицій, міжвидового стильового компаративу. Наукова новизна дослідження визначається самостійністю спрямування на бідермаєрську наслідуваність, по-перше, у «великих» формах, започатковану Шопеном, а, по-друге,

на конкретику бідермаєрського «сліду» у модерністській палітрі символізму, відміченому у цілому як спадкоємність салонної установки в культурі першої половини XIX і на грані XIX-XX століть.

Вихідним положенням роботи виступає теза щодо польського національного змісту музики Ф. Шопена як того, що склався на тлі значущості спорідненості з рококо у музиці салонного «шляхетського бідермаєра» епохи Реставрації, у тому числі то торкання українських шляхетських здобутків, виділених у піснях і Мазурках (про це в роботах Ін Цінґінь та І. Подобас [3; 5]). Національна польська відміченість творчості К.Шимановського розгорнулася з переїздом його в Польщу у 1920-х роках, тоді як розквіт стилю композитора відбувся у 1910-ті, в буття його в Україні і в Одесі спеціально в умовах шанування тут салонного мистецтва в його аристократичних-артистичних проявах.

Як знаємо, у К. Шимановського, як і у Ф. Шопена – 3 фортепіанні Сонати, та, як і у Шопена, Перша – серед ранніх творів, дві наступні представляють центральний період, але то все композиції, складені К.Шимановським у 1910-ті роки, у період написання Третьої симфонії, «Масок», Першого скрипкового концерту, що засвідчене номерами опусу. Третя симфонія – оп. 19, 27, «Міфи» - оп. 30, Скрипковий концерт оп. 35. А Соната № 2 то оп. 21, Соната № 3 – оп. 36. Як і у Шопена, 2 і 3 Сонати у Шимановського змістовно-структурно досить зв'язані, тоді як Перша соната у обох майстрів стоїть особно.

Український символізм увібрав впливи різних національних шкіл, що у випадку К. Шимановського протиставило ранній, прогерманський стильовий нахил романсько-скрябінівській типології центрального періоду творчості. Відповідно, у різних стильових спрямуваннях зроблені Перша і Друга-Третя сонати композитора, що написані відповідно у 1900-ті і 1910-ті роки.

Перша соната К. Шимановського – в *c-moll*, як і Перша соната Ф. Шопена, і якщо остання написана на безпосередньо запозичену тему з триголосної секвенції Й.С. Баха, то Перша соната Шимановського виявляє фактурні запозичення з М. Рegera, які щедро насичують сукупний тематизм поліфонічними імітаційними структурами і хроматичними ходами у душі мелодики Р. Вагнера. В ритмічному поданні впізнавані мазуркові звороти, які надають музиці елегантну пластику танцювальності, асоційованих і з гордою гімнічною концерністю Концерту *e-moll* Ф. Шопена. Тема Першої сонати викладена у тактах 1-16, її базові звороти 1-4 тактів починається на звуках *h-c* і закінчується

на тих же висотностях, тобто викреслюється мелодична фігура Кільця, що символізує Божественне. Множинні хроматичні нисхідні поступневі побудови тактів 3-4, згодом 7-16 демонструють жорсткий варіант *catabasis*, тобто являючи страждання Спокути.

В цій темі виділяється також як вихідний мотив зворот *h¹-c²-g²* у вигляді опірної квінти з оспівуючою її секстою, тобто інтервали, що символізують Красу і Досконалість – пор. із секстовим же ходом в темі Першої сонати Шопена. Вказаний зворот проведений спочатку від першого ступеня, а від такту 5 – від п'ятого, що вносить в експозицію мотиву аналогії із експозицією теми фуги. І тут згадується імітаційна фігура з бахівської Інвеції, яка служить ядром першої вихідної теми Першої сонати Ф. Шопена. Зв'язуюча партія представлена сполучною побудовою тактів 17-19, в яких двічі повторюється секстовий хід, а квінта тричі замінюється тритоном, «викривляючи» явлення Краси і Досконалості. Динамічно стримане проведення теми на рівні головної партії змінюється від тактів 20-28 виділяється подання *Agitato*, а згодом *con passione* після тактів 30-31, а гармонічною «підсвіткою» стає збільшений тризвук від *Ces*.

Всі названі зміни у темпах і динаміці утворюють послідовності у головній тональності, відчого початок головної партії виконує функцію вступу, а вона як така починається від такту 28 суміщається із зв'язуючою. На відміну від однотемності шопенівської Першої сонати, соната Шимановського виділяє другу тему, побічну (від такту 57, *meno mosso*, *amoroso*, *pp dolce*), в якій сполучаються ознаки вальсовості і хоральності й ноктюрновості, завдяки появі піаністичних фіоритур від такту 63. Тональність побічної *Es-dur* у Шимановського збігається із експозиційним планом подання Першої сонати Ф. Шопена, а утворення побічно-заключного комплексу (з мотивом-*catabasis affetuoso* із головної партії). А надалі Шимановський «відривається» від прямих аналогій з I частиною Першої сонати Шопена: закінчується експозиція поданням побічної *pp dolce* (такти 84-91).

Адже розробка відкривається темою вступу, не вираженого на початку Сонати, це *Adagio quasi improvvisando*, де у вигляді «ущільнений» хорально-акордовими побудовами початковий предстає мотив зв'язуючої. А далі викладається матеріал головної партії в *d-moll* і *Des-dur*, що складає одноіменно-однотерцієвий пласт відносно *c-moll* (див. *Tempo I, Agitato*). А з розгорненням кульмінації у такті 118 визначається *As-dur*, який чітко відмічає початок розробки у

Першій сонаті Ф. Шопена. В розробці виділена побічна в *des-moll* і в *cis-moll*, тобто закріплюється однойменно-однотерцієва сфера відносно *c-moll*. Тим самим Шимановський, як і Шопен в його Першій сонаті, утримується в колі основної тональності, не показуючи розробковості у розробковому розділі.

Тільки реприза у Ф. Шопена відмічена принципово новаційним «зсувом» на секунду униз, в *b-moll* головної партії, вносячи серіальне співвідношення із початковим мотивом вихідної і єдиної теми (див.про це у О. Маркової [4, 102]). В цьому плані реприза у Шимановського зроблена більш традиційно, вступає в динаміці *pp* від такту 153, досягаючи викладення *fortissimo* *Maestoso*. А побічна подається в *As-dur*, *dolce*, згодом в *C-dur*, *poco maestoso*, *mf*, вводячи ритмічні уподібнення до полонезу. Має місце у К. Шимановського коротка кода, від такту 225, *c-moll*, де у гімнічному поданні проявляється мазуркова хода головної партії. Виділяємо тут висхідний пасаж *anabasis* (символ Сходження душі у Висі) тактів 248-255, що змінюється завершальними акордами, що подають фігуру Хреста ($c^4 - c^2 - g^2 - C$). І це знов виводить на аналогії до Першої сонати Ф. Шопена, у якого завершальні такти 246-249 *Allegro maestoso* представлені ходом *anabasis* (такти 246-248) і охоплюючим різні регістри ходом по «точкам» контуру Хреста ($c^4 - c^1 - es^1 - c$).

Середні частини Першої сонати Шимановського повторюють тонально-жанрові пропозиції Першої сонати Ф. Шопена, оскільки це тональності *As-dur* (у Шимановського це II частина, тоді як у Шопена *Larghetto* III частина), і *Es-dur* (*Menuetto*, II частина у Шопена, і III у Шимановського, теж *Menuet*). Правда, у Шопена *Larghetto* унікальне, на 5/4, явно із кельтсько-слов'янським поворотом, тоді як у Шимановського маємо варіант «романсу без слів». Вказане засвідчує досить послідовне притримування Шимановським ідеї сонатного циклу Шопена. Хоча і в його варіанті вирішення середніх частин циклу знаходимо дещо індивідулізоване і вирощене саме даним авторським засобом мислення. Так, в роботі М. Димитріу, присвяченій аналізу Першої сонати К. Шимановського, справедливо відмічається:

«Освіжаючим штрихом виступає проведення Тріо Менуету в тональності *H-dur*, що виділяє тритоновий хід *Es - H*, що наслідуює тритонові накопичення тактів 17-18 з експозиції *Allegro moderato*. Тема Менуету складається, як і теми попередніх частин, з ходу на широкий інтервал (на цей випадок – кварт, $g^2 - c^3$ у тактах 572-373, а згодом у зворотному русі $es^2 - b^1$ (такт 374)» [2, 27].

Сама послідовність у К. Шимановського *Allegro moderato*, *Adagio*, Менует, фінал складає більш традиційний принцип формування циклу, ніж це мало місце у Шопена, у якого услід за *Allegro maestoso* йшов Менует, а потім вже *Larghetto*. Адже Шопен, згідно відміченому розкладу складових циклу свідомо йшов на зближення чотиричастинності із сюїтою, демонструючи більшу жвавість II частини порівняно з I, тим більш та темпова різниця стосується III і IV частин. І одночасно усі без винятку частини шопенівської Першої сонати пронизані танцювальністю-моторикою, навіть найповільніша III відмічена як *Larghetto*, що не складає протиставлення моториці її оточуючих частин.

Фінал *c-moll*'ної Сонати Шопена концентрує бетховеніанство мислення і відзначається підкресленням сонатних співвідношень тем. Фінал Першої сонати Шимановського написаний як Фуга, роблячи бароковий, показовий для німецької школи початку XX століття структурний акцент. Узагальнення концепції фіналу Сонати Шимановського знаходимо у вищевитованій роботі М. Димитріу:

«Фактура Фуги перевантажена октавними дублями в поданні тем – в цьому плані Шимановський «перекриває» й Регера максимальним «обваженням» викладення. Наявність подання теми 2 в *Fis* (знов тритоновий інтервал співвідношення тем як «викривлення» торжествуючої квінтовості) при першій демонстрації, а в репризі проведення в основній тональності надає сонатних відносин формі Фуги, тим корегуючи її із сонатними (суто експозиційними) відносинами I частини. Проведення теми першого *Allegro* у фіналі підтримує ту структурну аналогічність. В результаті маємо поемну цілісність представлення чотиричастинного циклу...» [2, 32]. Узагальнення представленого композитором у I Сонаті образу знайшло вираження у назві, що має місце у професійній лексиці музикантів: «Дика»...

Смисл приведеного узагальнення щодо структури Першої сонати Шимановського – вираженість сонатних відносин у цій композиції, тоді як у Шопена сонатний комплекс зконцентрований у фіналі. Будова ж чотиричастинного циклу Шимановського явно має наближення до класичної і романтичної сонатності в німецькій традиції (пор. із послідовністю частин у творах М. Регера і А. Брукнера).

Соната для фортепіано №2 *A-dur*, оп. 21, M25 - твір Кароля Шимановського в двох частинах, закінчив роботу у 1911 році в

Тимощівці, коли йому було 29 років, прем'єра відбулася в тому ж році у Варшаві у виконанні Артура Рубінштейна. Ця Соната Соната вважається апогеєм творчості композитора в стилі пізнього романтизму, за яким пішов період створення атональних композицій. Хоча атоналізми і в цій композиції мають визначеність. Сама націленість на виразність A-dur'a і суттєвість захоплено-оспіваючого тону подання музики вказує на початок *скрябінівського* впливу, що відмічено прийнятою назвою у професійно-лексичному вжитку щодо цього твору: «Аероплан».

У Сонаті 2 частини, в першій з них уловлюються риси сонатного Allegro. Виразність останнього охоплює безліч мінливих образів на основі ладових побудов a-moll'a, починаючи з ніжних мелодійних, запеклих пасажів *furioso* до героїчного твердження. І все – на тлі постійного неспокійного руху за звуками хроматичних послідовностей, що надає музиці відчуття гострої тривоги та схвилюваності. І частина починається поданням теми *anabasis* в октавах у правій руці. Ритмічний склад вступного звучання у лівій руці моделює ритмічний стрій головної партії з Другої сонати Ф. Шопена. В розділі *Quasi andante*, D-dur, з'являється лірична мелодія, на основі якої будується певна група тем, що дозволяє впізнати в них те, що називається побічно-заключний комплекс. Розвиваючий розділ, що заміщає розробку базується на першій темі (A-dur), тоді як в репризі сфера головної партії не виражена – маємо пряме відтворення концепції Другої сонати Ф. Шопена, в якій головна партія в репризі опускається.

II частина Сонати К. Шимановського різко відрізняється від плану Другої сонати Шопена, складаючись з теми, восьми варіацій та фуги (подвійної), тема останньої ґрунтується на вступному мотиві цієї частини. Загальна тривалість цієї частини Сонати – удвічі більша, ніж першої, що відповідає пропорціям співвідношень I та II-IV частин Другої сонати Ф. Шопена. Вираженість аналогій із сюїтою в його Сонаті № 2 (як і в інших творах Шопена цього типу) реалізується безпосередньо у II частині Другої сонати К. Шимановського: Tema. Allegretto tranquillo. Grazioso (A-dur → D-dur → B-dur → A-dur → E-dur → A-dur).

Соната набула репутації надзвичайно складного твору, як у плані технічного освоєння, і у сенсі сприйняття її гармоній. Після Другої світової війни вона увійшла до репертуару таких піаністів, як український і російський піаніст Святослав Ріхтер та канадський піаніст і композитор Марк-Андре Амлен.

Третя соната К. Шимановського складає повноту скрябінівських впливів, що зазначається неофіційною назвою Сонати № 3: («Смерть ... Неоромантизм: «3 ліричні п'єси»). Соната К. Шимановського ор. 36 увійшла в репертуар багатьох піаністів, створена у вигляді чотиричастинного поемного циклу (все (всі частини виконуються *attacca*): сонатне Presto без репризи, Adagio mesto, драматичне скерцо Assai vivace з фіналом-фугою. Тема фуги взята з першої частини, що надає інтонаційної спорідненості музичному матеріалу. Чотиричастинність із «скороченими» ознаками сонатного циклу знов виводить на аналогії з циклами Ф. Шопена.

Правда, у Ф. Шопена Друга і Третя сонати, за спостереженням Д. Кемпера [11, 113] принципово пов'язані між собою тематичною спільністю Тріо з III частини Другої сонати із побічною партією I частини Третьої сонати. У Шимановського такий зв'язок не відмічається, хоча загальна тенденція наближення сонатного циклу до сюїтності, показана в його Першій сонаті закінченням Фугою, залишається незмінною для всіх композицій названої типологічної групи. Фінальна Фуга Третьої сонати К. Шимановського має характеристичне виразне уточнення ремаркою: *buffo e sarcastico*. І це вже відступ від містеріального захвату Скрябіна, знов проявляється вагнеріансько-літтанський «флюїд мефістофеліади». А в цілому моторна токатна ритміка, щільна фактура визивають асоціації зі стилістикою І. Стравінського, С. Прокоф'єва (у останнього, в Сонаті № 7 О. Маркова не без підстав відмічає аналогії до Другої сонати Ф. Шопена, що надихав і модерн Шимановського [4, 103], Б. Бартока, тобто примітивістського стильового арсеналу, який стає в пригоді Шимановському після 1919 року з переїздом у Польщу.

При всіх вказаних відкритостях Другої і Третьої сонат Шимановського до стилістики XX сторіччя, як показано вище, «оглядка» на сонатні форми Ф. Шопена не відсікаються, але на кожному наступному етапі сонатотворення Шимановського чітко відновлюється. В тому числі то риси бідермаєрівської належності до сюїтного нахилу в поданні сонатного циклу, що відповідало уникненню театральнотрагедійних аналогій віденської школи. Все це має місце і у Шимановського, ясно, з поправкою на час торжества модерну і наближення до авангарду. І внесення образу *buffo e sarcastico* у фінальну Фугу Третьої сонати «знімає» з того фіналу обтяжливість маєстозності і щільності звучання тої поліфонічної форми.

Висновки. Усвідомлення К. Шимановським спадкоємності від Шопена, попри його ж турботи щодо модернізації національного мислення, стимулювало риси жанрової спадкоємності від польського генія заради подання у тій же сфері осучаснених знахідок. Еклектика цитування в методі бідермаєра, найбільш відверто представлена в Першій сонаті Ф. Шопена має аналогії у підкресленому спіранні на М. Регера в Першій же сонаті К. Шимановського, певна спорідненість прийомів вираження Другої і Третьої сонат Шопена має аналогії у стильовій зближеності Другої і Третьої сонат Шимановського, в яких підкреслені виразні «скрябінізми», показові для української стильової палітри 1910-х – 1920-х років. При цьому бідермаєрівська салонна манера гри самого Шопена «полегшувала» відчуття стильових цитат з Л. Бетховена і Й.С. Баха, тоді як виконання Сонат Шимановського на «тугих» інструментах сприяло «полегшенню» фактурного втілення, порівняно із quasi-лістівським сонатним скрябінівським викладенням.

Література

1. Андросова Д.В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400с.
2. Димитріу М. Символізм фортепіанних творів Шимановського (на прикладі сонати № 1). Магістерська робота. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 41 с.
3. Ін Ціньцінь. Українські відлуння у Піснях Ф.Шопена // Мистецтвознавчі записки №43, видання НАКККіМ. С. 169-175. Київ, 2023.
4. Markova E. Естетичний аспект інтонаційної теорії і аналіз музичних творів. Канд.дисертація, 17.00.03. ІФМЕ імені М. Рильського, Київ 1983. 142с.
5. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра. Канд.дис. 17.00.03 . ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2013. 173 с.
6. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 Автореферат 20 с. Дисертація 224 с. Stepanova O.Yu. (2018) The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. [Pianism Londons'koyi i Videns'koyi fortepiannyh shkil: komparatyvnyi analiz]. Diss. ... Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03 – Musical Arts./Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy, 224 p. [in Ukrainian]
7. Чжу Цзіі Балади Ф. Шопена у представництві ідей бідермаєра // Вісник НАКККіМ, 2'2023. Київ, 2023, с. 225-230.
8. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
9. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровитипологічне узагальнення Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується Тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235-237
10. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII Jahrgang. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422-431.
11. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin /D.Kämper.– Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance Art of the XX Century. Odesa [in Ukrainian].
2. Dimitriu, M. (2023). Symbolism of Shymanovsky's Piano Works (on the example of Sonata No. 1). *Master's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
3. Ying Qingqing. (2023). Ukrainian Echoes in the Songs of F. Chopin. *Herald of the National academy of Culture and Arts Management*, 43, 169–175 [in Ukrainian].
4. Markova, E. (1983). Aesthetic Aspect of Intonation Theory and Analysis of Musical Works. *Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Podobas, I. (2013). The Mazurkas of F. Chopin in context of Warszawa Biedermeier. *Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
6. Stepanova, O. Yu. (2018) The Pianism of London and Wien Piano Schools: Comparative Analysis. *Candidate's Thesis*. Sumy [in Ukrainian].
7. Zhu Ziyi (2023). F. Chopin's Ballads in the Representation of Biedermeier's Ideas. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 225–230 [in Ukrainian].
8. Shevchenko, L. (2019). Style Characters of Ukrainian Piano Culture in XX Century. Odesa [in Ukrainian].
9. Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2022). Intellectual Biography as a Genre-Typological Generalisation. *Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity*. In Memory of the Founders of Musical Cultural Studies in Ukraine, Professors I. Liashenko, I. Kotliarevskyi, O. Kostyuk, 235–237 [in Ukrainian].
10. Heusler, H. (1959). The Biedermeier in Music. *Music Research*. Basel-Kassel, 422–431 [in German].
11. Kämper, D. (1987). Die Klaviersonate by Beethoven. From Schubert to Scriabin. Darmstadt [in German].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ

УДК 316.472.4(477.44)

Цитування:

Садovenко С. М. Багатогранність української національної культури як синергія унікальності й різноманіття регіональних локусів: індивідуальні онтологічні хронотопи буття. Рецензія на книгу за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась «Творче життя як крапля роси». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 293–297.

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

Sadovenko S. (2024). The multifacetedness of Ukrainian national culture as a synergy of the uniqueness and diversity of regional loci: individual ontological chronotopes of being. Review to the book edited by Doctor of Art Studies, Professor H. Karas "Creative life is like a drop of dew". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 293–297 [in Ukrainian].

БАГАТОГРАННІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК СИНЕРГІЯ УНІКАЛЬНОСТІ Й РІЗНОМАНІТТЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ЛОКУСІВ: ІНДИВІДУАЛЬНІ ОНТОЛОГІЧНІ ХРОНОТОПИ БУТТЯ

**Рецензія на книгу за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась
«Творче життя як крапля роси»**

Багатогранність української національної культури складається з синергії унікальності й різноманіття регіональних локусів, рушійною силою яких постає активна неординарна людина. Дослідження індивідуального онтологічного хронотопу буття, проведення аналізу просторово-часового континууму побутування, ілюстрація хронік біографії й парадигмальних аспектів практичної діяльності митця в системі гуманітарного знання відкриває перспективи щодо розуміння ґрунтовних засад духовної опори на семантичне поле топосу з його стійкістю кодів, архетипних образів, ментальних ознак і впливом на універсальну траєкторію діянь майстра. Відтак, концептуалізація біографії і творчого життя визначної особистості певного топосу дає змогу представити ціннісні параметри буття локусу з його ознаками і трансформаціями, збереженим комплексом символів, кодів, знаків,

традицій, їх втілення у професійній діяльності митця є актуальним.

Популярне вокальне мистецтво другої половини ХХ століття в Україні вражає різноманіттям творчих особистостей та колективів. Вагоме місце серед них займає народний вокальний ансамбль «Росинка», створений у 1966 році на той час студенткою Івано-Франківського педагогічного інституту імені В. Стефаника *Христиною Михайлюк*. Творче довголіття колективу, який працює до наших днів, зумовлене особливостями розвитку вокального жанру в окреслений період, зокрема й досліджуваного територіального топосу, потужною й наполегливою працею керівника та його учасників.

Науково-популярні нариси «Творче життя як крапля роси» за редакцією докторки мистецтвознавства, професорки, професорки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,

заслуженої працівниці культури України Ганни Карась присвячені 80-річчю від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Христини Михайлюк та 55-річчю створення нею народного вокального ансамблю «Росинка» («Творче життя – як крапля роси» (до 80-річчя від дня народження

заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка») : науково-популярні нариси / за редакцією докторки мистецтвознавства, професорки Г. Карась; автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Черсак, О. Молодій. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 492 с.) [1] (див. Рис. 1).



Рис. 1. На фото: Обкладинка науково-популярних нарисів «Творче життя як крапля роси» за редакцією докторки мистецтвознавства, професорки, заслуженої працівниці культури України Ганни Карась.

Появі цієї книги передували монографія Ганни Карась «Хорова родина "Первоцвіт"» (до 130-річчя заснування народного аматорського хору «Первоцвіт») (2020) [3] (див. Рис. 2), а також науково-популярні нариси «Окрилена хоровою піснею. Ольга Ничай: диригент, педагог, музично-громадський діяч (до 80-річчя від дня народження заслуженого працівника культури України, професора Ольги Ничай та 20-річчя заснування Навчально-наукового інституту мистецтв) за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Г. Карась, кандидата мистецтвознавства, доцента Л. Романюк (2021) [4] (див. Рис. 3).

Пізніше вийшло друком науково-публіцистичне видання «Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця», концепція видання, упорядкування та редакція – доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась (2023) [5]. Усі ці книги викликають інтерес

тому, що вони спрямовані на розширення уяви про культурне середовище регіонального локусу України – Прикарпаття, життєдіяльною силою яких постають унікальні, непересічні люди-митці зі своїм талантом, енергійним культурним самовираженням, соціально-активною громадянською позицією, ініціативою, патріотизмом.

У черговому рецензованому виданні науково-популярних нарисів «Творче життя як крапля роси» регіональної дослідниці (обсяг видання – 40,9 ум. друк. арк.) представлені наукові статті, публіцистика, спогади учасників, документи та світлини, які допомагають створити творчий портрет Христини Михайлюк та народного вокального ансамблю «Росинка». Показано, що учасниці народного вокального ансамблю «Росинка» під орудою Х. Михайлюк співали на одній сцені з видатними артистами, серед яких – О. Білозір, І. Бобул, Д. Гнатюк, Д. Гершензон, А. Говораadlo, П. Дворський, В. Зінкевич,

Р. Кириченко, І. Козловський, А. Кудлай,
Н. Матвієнко, С. Мірошніченко,
Т. Петриненко, С. Ротару, Л. Сандулеса,
М. Свидюк, А. Солов'яненко, М. Стеф'юк,

Н. Яремчук, дует Анісімових, вокально-інструментальні ансамблі «Кобза», «Червона рута» та ін.

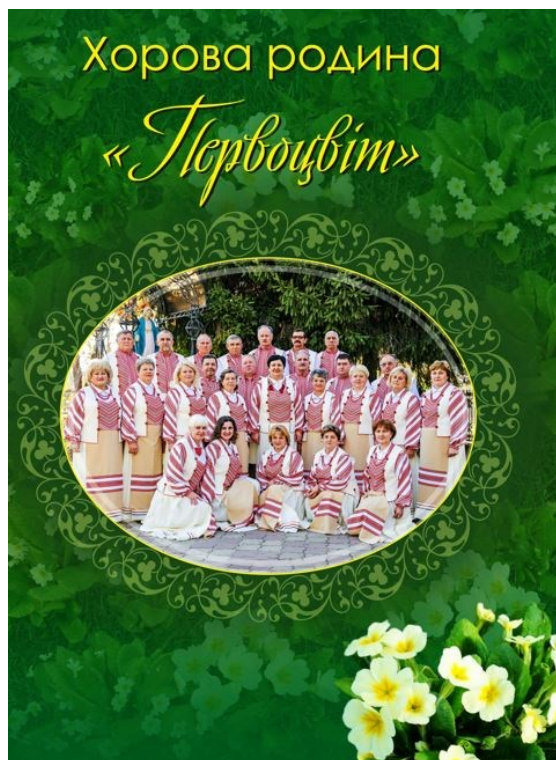


Рис. 2, 3. На фото: обкладинки монографії Ганни Карась «Хорова родина "Первоцвіт"» (2020) [3] та науково-популярних нарисів «Окрилена хоровою піснею.

Ольга Ничай: диригент, педагог, музично-громадський діяч» за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Г. Карась та кандидата мистецтвознавства, доцента Л. Романюк (2021) [4].

Домінантою регіонального топосу в біографії мисткині й очолюваного нею художнього колективу стали випущені колективом кілька платівок, записаних фірмою «Мелодія», CD-альбоми («Згадай мене» (2002), «Не можу забути» (2008), «Не сумуй за веснами» (2015), «Усе на світі від любові» (2016), «Вибране» (2017), друковані репертуарні збірники: «Співає "Росинка"» (1992), «Дзвенить "Росинка" у піснях» (1997), «Пісні з репертуару "Росинки"» Ч. I (2002), Ч. II (2008), що складають золотий фонд української естради.

У науково-популярних нарисах «Творче життя – як крапля роси» на прикладі життєтворчості Христини Михайлюк як керівника та педагога з вокалу постає широка панорама вокального мистецтва та освітнього процесу в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Відкриває книгу вітальне слово Ігоря Цепенди, ректора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктора політичних наук, професора. Перші стрічки стають своєрідним

епіграфом-характеристикою професорки кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ПНУ імені Василя Стефаника Христини Олександрівни Михайлюк: «Особистість з пісенною душею. Талановитий педагог. Високоталановитий виконавець. Фахова інтерпретаторка та аранжувальниця мистецьких творів, науковця. Прекрасна менеджера вокального колективу. Людина високого духовного виміру, сумлінна та працелюбна...» (с. 7). Далі І. Цепенда презентує різновекторні мистецькі досягнення Христини Михайлюк, що були осмислені у наукових працях музикознавців, рецензіях, довідникових виданнях України та зарубіжжя, її багаторічну викладацьку діяльність, підкреслює професійну майстерність, зауважує на найкращих людських якостях, зокрема, доброзичливості та комунікабельності «представниці мистецької гілки Прикарпаття». У вступному слові ректора наголошується також на створенні Христиною Олександрівною вокального ансамблю «Росинка», який став широковідомим колективом і «окремою сторінкою творчих

пошуків та фахової майстерності, своєрідним професійним досягненням пані Михайлюк» (с. 7–8). Підкреслюється багатожанровість, висока виконавська культура, широка стильова амплітуда цього колективу і висновується, що «Христина Михайлюк – одна із небагатьох педагогів-вокалістів Івано-Франківщини, хто сформував свою вокальну академічну школу, якій притаманні пріоритети спадкоємності, академічної строгості виконавського стилю, природної вокальної зручності та багатьох інших якостей» (с. 8).

Також у першому блоці змісту книги міститься вітальне слово академіка, професора Олександра Андрійовича Устенка, ректора Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника у 1967–1980 роках, яке подане у формі інтерв'ю «"Росинка" – це храм пісні» і є цікавим для широкої аудиторії в якості розкриття окремих біографічних даних Христини Олександрівни Михайлюк, унікальних спогадів про її творчу діяльність і в якому констатується, що «протриматися на сцені 55 років – це талант!» (с. 15).

Вітання академіка, доктора філологічних наук, професора Віталія Кононенка «Низький уклін великій майстрині співу»; члена-кореспондента НАН України, доктора фізико-математичних наук, професора, ректора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2005–2012) Богдана Остафійчука «"Росинка" – це завжди неповторне мистецьке свято в наших серцях»; директора Навчально-наукового інституту мистецтв, професора Анатолія Грицана «В пошуках чарівної "Росинки"», а також «Вітання для заслуженої діячки мистецтв України Христини Михайлюк» від колективу Івано-франківської обласної універсальної наукової бібліотеки імені І. Франка додали до палітри біографії Мисткині багатоманітних фарб її унікального життєво-творчого портрета.

Перший розділ «Життєві дороги і родинні спогади» містять «Спогади про сім'ю і дитинство» Оксани Михайлюк, сестри Христини Олександрівни (с. 29). Продовжує свій життєпис сама Христина Михайлюк (с. 30–39). Ольга Молодій (Михайлюк) розповідає про «Тетку Христю» (с. 40–43), розкриваючи її педагогічний талант. «У Христини Олександрівни не було поганих студентів, у неї співали і співають всі, вона вміє «зі стола добути голос», – зауважує О. Молодій, висновуючи при тому, що «правильною вокальною роботою можна досягнути всього» (с. 42). Завершує цей розділ нарис «Стежина кохання» заслуженого

працівника культури України Володимира Литвиненка, чоловіка Христини Михайлюк, в якому окрім цікавих життєвих біографічних історій, резюмується: «Як музикант, вважаю, що "Росинка" – один з найкращих колективів України» (с. 45).

Достатньо об'ємним, з утилітарним матеріалом є *другий розділ* – «*Статті та публіцистика*». Новели, статті авторів, зокрема: Степана Пушика «Сині роси» (с. 49–58), Ганни Карась «Життєтворчість Христини Михайлюк як реалізація життєвого проєкту» (с. 58–64), Віолетти Дутчак «Унікальний стиль "Росинки": творчі методи вокального аранжування й обробки» (с. 64–71), Марії Ортинської і Любові Гундер (Словаччина) «"Росинка" – від витоків до сьогодення» (с. 76–98), Ольги Молодій «Христина Михайлюк як популяризатор українського ансамблевого співу» (с. 98–102), Людмили Обух «Музикотерапія нації: вокальний ансамбль "Росинка" крізь призму феномену художнього керівника» (с. 112–115), Галини Угрини (Чикаго) «Ансамбль "Росинка" у місті рідному» (с. 132–135), «Івано-Франківському ансамблю "Росинка" – 50!» (с. 135–137), «Дзвенить "Росинка" у піснях» (с. 137–141), Юліана Яковини «Документальний кінематограф. Феномен "Росинки"» (с. 141–142) та інших авторів знайомлять з різновекторним осмисленням українськими та зарубіжними науковцями-музикознавцями постаті Христини Олександрівни Михайлюк, її доробку, мистецького таланту, досягнень, креативності, викладацької і творчої діяльності, фахової майстерності, професійності, розкриває феномен «Росинки» і закладені нею національно-патріотичні традиції у сфері освіти та мистецтва Прикарпаття.

Розділ «Спогади. Роздуми. Привітання» (с. 143–268) містить поезію про «Росинку» та Христину Михайлюк, присвяти, поетичні побажання, емоційні есе, в яких гармонійно розкривається «унікальний матеріал з його більш як півстолітньої історії» (Г. Карась, с. 61), всебічно окреслюючи характер і «фундаментальні риси особистості» (там само), моделюючи культурну динаміку її життєтворчості. Як слушно зауважила Любов Кияновська, «митця, науковця, просто креативну людину <...> формує <...> складний комплекс явищ: історична ситуація, рівень розвитку громадської думки, течії, що панують у мистецтві, і, зрештою, його особистість, – характер, темперамент, нервово-психічна організація. Дуже важливою складовою цього комплексу є й родинне

оточення, ті імпульси, які людина виносить із перших років свого життя» [3, 21]. У цьому розділі зосереджені саме такі дописи. Серед них – «Віват "Росинці"!» Лідії Литовченко (Лотоцької), учасниці з першого складу колективу (с. 158–159), Мирослави Малашій (Филипчак) «Моя історія з "Росинкою"» (160–161), кандидата педагогічних наук, доцента Ірини Олександрівни Полякової (Климко) «Золоті роки нашої молодості» (с. 161–163) та ін., які виявляють еволюцію художнього колективу, розкривають його привабливість у регіональному спрямуванні, маніфестують широкі міжкультурні контакти, творчий потенціал його учасниць і багатогранність особистості керівника Христини Михайлюк.

У четвертому розділі «Документи» подано особисті документи Христини Михайлюк (с. 271–276). Серед них також дипломи, грамоти, почесні грамоти, подяки (с. 276–280), програмки, запрошення, буклети, постери (с. 280–317), платівки, компакт-диски, DVD (с. 317–324), афіші концертів ансамблю «Росинка» (с. 324–326), сторінки преси (с. 327–348), фото обкладинок нотних збірників з репертуару вокального ансамблю «Росинка» (с. 349–350), довідковий матеріал (репертуар, список учасниць колективу) (с. 351–363), видання з автографами відомих особистостей (с. 364–366).

Становить інтерес матеріал розділу «Світлини зі старого альбому» (с. 367–492), який презентує світлини родини, особисті світлини Христини Олександрівни, зокрема, в Гуцульському ансамблі пісні і танцю, з Надвірнянською «Мрією», з улюбленим педагогом Боженою Антоневич, з колегами, друзями, одногрупниками. Окремими кластерами подано світлини «Росинки», у класі педагога Христини Михайлюк, кафедри академічного та естрадного співу, конкурсу молодих вокалістів імені Ірини Маланюк, хору «Кредо» та ін. Візуальний кольоровий ряд у вигляді кольорової вставки надає наочне бачення життєвого і творчого шляху Мисткині і очолюваного нею творчого колективу в історичній ретроспективі, представляючи 55-річний відтинок регіональної історії.

Завершуючи аналіз видання, наголосимо, що висвітлені особливості життєпису і творчої діяльності заслуженої діячки мистецтв України Христини Олександрівни Михайлюк презентують багатовимірність її особистості, сформованої в регіональному культурному просторі Прикарпаття багатьма чинниками і протягом тривалого часу. Перевагою представленої книги за загальною редакцією Ганни Карась є відкриття нового імені для

широкої аудиторії, багатий спектр поданої інформації, її деталізація, розкриття різнопланового характеру особистості, життєвого і творчого шляху через нариси, дописи, інтерв'ю, спогади, есе щонайбільшого кола сучасників персоналії, наявність чималої кількості документального матеріалу і світлин, що значно розширює уявлення щодо обраної теми, поглиблює міжрегіональні комунікації певних локусів.

Розробляючи цю культурну лакуну, Ганна Карась успішно формує інформаційну базу індивідуальних онтологічних хронотопів буття (музичного краєзнавства, музичної персонології), які в своїй синергії унікальності й різноманітності мистецтва регіонального локусу Прикарпаття створюють багатогранність української національної культури.

Означені впливи стрижневих домінант культурно-мистецького топосу Прикарпаття є актуальним матеріалом для майбутніх досліджень.

Література

1. Творче життя – як крапля роси (до 80-річчя від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка») : науково-популярні нариси / за редакцією докторки мистецтвознавства, професорки Г. Карась; автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Черсак, О. Молодій. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 492 с.
2. Карась Г. Хорова родина «Первоцвіт» (до 130-річчя заснування народного аматорського хору «Первоцвіт») : монографія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 288 с.
3. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця: монографія. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
4. Окрилена хоровою піснею». Ольга Ничай: диригент, педагог, музично-громадський діяч (до 80-річчя від дня народження Заслуженого працівника культури України, професора Ольги Ничай та 20-річчя заснування Навчально-наукового інституту мистецтв): науково-популярні нариси / за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Г. Карась, кандидата мистецтвознавства, доцента Л. Романюк. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 442 с.
5. Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця: науково-публіцистичне видання / концепція видання, упорядкування та редакція доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась; ідея видання та упорядкування – доктора філософії Романа Дзундзи. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2023. 351 с.; іл.

*Стаття надійшла до редакції 04.07.2024
Отримано після доопрацювання 05.08.2024
Прийнято до друку 12.08.2024*

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Копієвська О. Р.</i>	Еволюція поняття «травматичний досвід»: культурологічний аспект	3
<i>Сабадаш Ю. С.</i>	Метамодернізм як апробатор нових творчих подразників	14
<i>Садовенко С. М.</i>	Соціальні мережі як інструмент популяризації нематеріальної культурної спадщини регіонів України (на матеріалах інформаційно-комунікативного контенту Вінницького обласного центру народної творчості)	21
<i>Шман С. Ю., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В.</i>	Розвиток культурологічної наукової школи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової	32
<i>Власенко І. М., Король А. М.</i>	Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття	38
<i>Федорків О. П., Касьяненко К. М., Бойко В. А.</i>	Аналіз культурних наративів у витворах мистецтва для дослідження українсько-російських відносин	46
<i>Кавун В. М.</i>	Українська музична культура: інтеграційний компонент	53
<i>Матіїв І. О.</i>	Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності	58
<i>Решетнік Г. І.</i>	Реаліті-шоу в контексті «постдокументальної» культури: критика текстуального підходу	64
<i>Демєхін Д. В.</i>	Феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва	71
<i>Міненко А. В.</i>	Кітч як дзеркало поп-культури в епоху гіперреальності	77
<i>Місяк О. В.</i>	Генеza вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби	83
<i>Пугачов Г. Є.</i>	Генеza музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури: експерименти з візуалізацією музики	90
<i>Швець І. Г.</i>	Стратегія цифрової інклюзії в сучасних культурних індустріях крізь призму цифрового розриву	97
<i>Чайка М. А.</i>	Художньо-стильові пошуки кіновирозності та гібридна документалістика: до питання генеалогії мек'юментарі	103

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Овчарек В. Є., Кравець А. В.</i>	Символізм ярмаркових сюжетів у жанровому живописі Пітера Брейгеля Старшого	110
<i>Сліпич А. Л.</i>	Дизайнерсько-художні засоби формування візуального контексту в сучасному антропогенному середовищі	118
<i>Вакуленко Ю. Є.</i>	Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two [Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої Світової війни]	126
<i>Зайка Г. О.</i>	Образ Києва у пейзажному живописі українського художника Сергія Шишка другої половини ХХ століття	133
<i>Капустаринська Т. В.</i>	Синтез мистецтв засобами скульптурних форм	140
<i>Фесенко В. В.</i>	Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку	146

ХОРЕОГРАФІЯ

<i>Павлюк Т. С.</i>	Формування та розвиток сценічного бального танцю в Україні, з середини 90-х років XX ст. – початку 20-х років XXI ст.	151
<i>Погребняк Г. П.</i>	Культура танцю в екранно-сценічному дискурсі	156
<i>Дубінін В. І.</i>	Таймінги танцювальних технік як окрема лексична складова паппінгу	164

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Афоніна О. С.</i>	Візуалізація образів і видовищність у музичних жанрах	172
<i>Зосім О. Л.</i>	Пісенний доробок гурту «The Beatles» в академічних музичних інтерпретаціях	179
<i>Муравська О. В.</i>	Органна симфонія «Ноель» Поля де Маленгро та християнська містерія Різдва	186
<i>Соколова А. В.</i>	Майкл Тіппетт: специфіка твору для оркестру та сопрано «Візантія»	193
<i>Микуланинець Л. М.</i>	Національні архетипи в біографії митця (на прикладі симфонічної фантазії Віктора Теличка «Веселка»)	200
<i>Терада Н.</i>	Репертуарна політика та діяльність національних театрів опери і балету в умовах військової агресії	205
<i>Гасанов Р. Г.</i>	Псалом №8 в українській хоровій музиці кінця XX – початку XXI століття: аналіз композиторських інтерпретацій (на прикладі творів Євгена Станковича та Олександра Яковчука)	212
<i>Гвоздь Ю. М.</i>	Еволюція сопілкового мистецтва: від архаїчних музичних традицій до сьогодення	218
<i>Го Літін</i>	Пісенна творчість як комунікативне пізнання епохи (на прикладі еволюції та впливу вокального спадку В. А. Моцарта у європейській музичній традиції)	226
<i>Годлевський В. О.</i>	Фольклорно-джазові наративи трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата»	231
<i>Голубов Д. Р.</i>	«Хвилі Мартено» у музиці французького авангардного кінематографу першої половини XX століття (на прикладі творчості А. Онегера)	239
<i>Дін Чжуцзян</i>	Жанрова модель та взаємодія музичних традицій у китайському камерно-інструментальному ансамблі з фортепіано	248
<i>Ладний А. С.</i>	Ребрендинг українського народно-хорового мистецтва в XXI столітті	254
<i>Лю Фань</i>	Хорове мистецтво Китаю: детермінованість композиторської творчості, виконавства та освіти	260
<i>Лю Шаньшань</i>	Жанрово-стильові метаморфози німецької хорової кантати XVIII–XIX століть	266
<i>Сошальський О. Ю.</i>	Оркестрова музика фільму: творча синергія та продакшн	274
<i>Сюнь Ї.</i>	Інтеграція китайської музики в західній музикознавчій літературі: тенденції, прогалини та мультикультурні перспективи	281
<i>Чжу Цзії</i>	Сонати К. Шимановського в наслідуванні бідермаєрівських рис сонат Ф.Шопена	287

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ

<i>Садovenко С. М.</i>	Багатогранність української національної культури як синергія унікальності й різноманіття регіональних локусів: індивідуальні онтологічні хронотопи буття. Рецензія на книгу за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась «Творче життя як крапля роси»	293

CONTENTS

CULTUROLOGY

<i>Kopiievska O.</i>	Evolution of the Concept of Traumatic Experience: Cultural Aspect	3
<i>Sabadash Ju.</i>	Metamodernism as a Tester of New Creative Stimuli	14
<i>Sadovenko S.</i>	Social Networks as a Tool for Promoting Intangible Cultural Heritage of Ukrainian Regions (based on the materials of the information and communication content of Vinnytsia Regional Centre of Folk Art)	21
<i>Shman S., Shulgina V., Yakovlev O.</i>	Cultural scientific school development of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music	32
<i>Vlasenko I., Korol A.</i>	Intermediality of Modern Art and Technologies of its Perception	38
<i>Fedorkiv O., Kasianenko K., Boiko V.</i>	Analysis of Cultural Narratives in Works of Art for the Study of Ukrainian-Russian Relations	46
<i>Kavun V.</i>	Ukrainian Musical Culture: Integrative Component	53
<i>Matiiv I.</i>	Evolution of Theatrical Culture of Ukraine in the context of National Identity	58
<i>Reshetnyk H.</i>	Reality Show in the context of "Post-Documentary" Culture: Critics of Textual Approach	64
<i>Diemiekhin D.</i>	Phenomenon of Screen Dance in the Context of Dialogism of Choreographic and Audiovisual Arts	71
<i>Minenko A.</i>	Kitsch as a Mirror of Pop Culture in the Era of Hyper-Reality	77
<i>Misyak O.</i>	Genesis of Street Photography in the Context of the Specificity of Digital Age	83
<i>Puhachov H.</i>	Genesis of Music Video Clip as a Popular Form of Modern Audiovisual Culture: Experiments with Music Visualisation	90
<i>Shvets I.</i>	Digital Inclusion Strategy in Modern Cultural Industries through the Prism of Digital Divide	97
<i>Chaika M.</i>	Artistic-Stylistic Search for Cinematic Expression and Hybrid Documentary: To the Question of Genealogy of Mockumentary	103

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

<i>Ovcharek V., Kravets A.</i>	Symbolism of Fair Plots in Genre Painting of Peter Bruegel the Elder	110
<i>Slipich A.</i>	Design and Art Tools Formation of Visual Context in Modern Anthropogenic Environment	118
<i>Vakulenko Yu.</i>	Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two	126
<i>Zaika H.</i>	The image of Kyiv in a landscape painting by a Ukrainian artist Serhiy Shyshka of the second half of the 20th century	133
<i>Kapustarynska T.</i>	Synthesis of Arts by means of Sculpture Forms	140
<i>Fesenko V.</i>	Art Market as a Factor in Shaping the Artistic Environment of Ukraine: Institutional Foundations and Development Prospects	146

CHOREOGRAPHY

<i>Pavliuk T.</i>	Formation and Development of Stage Ballroom Dance in Ukraine from the Mid-90s of the Twentieth Century to the Early 20s of the Twenty-First Century	151
<i>Pogrebniak G.</i>	Dance Culture in Screen and Stage Discourse	156

<i>Dubinin V.</i>	Timings of Dance Techniques as a Separate Lexical Component of Papping	164

MUSICAL ART

<i>Afonina O.</i>	Visualisation of Images and Performance in Music Genres	172
<i>Zosim O.</i>	Song Heritage of “The Beatles” in Academic Musical Interpretations	179
<i>Muravska O.</i>	Organ Symphony "Noël" by Paul de Maleingreau and the Christian Mystery of Christmas	186
<i>Sokolova A.</i>	Michael Tippett: Specification of the Work for Orchestra and Soprano "Byzantia" ..	193
<i>Mykulanynets L.</i>	National archetypes in the master’s biography (the case study of «Veselka», the symphony fantasy by Viktor Telychko)	200
<i>Terada N.</i>	Repertoire policy and activities of the national opera and ballet theaters in the conditions of military aggression	205
<i>Hasanov R.</i>	Psalm No.8 in Ukrainian Choral Music of the Late 20th – Early 21st Centuries: Analysis of Composer Interpretations	212
<i>Hvozď Yu.</i>	Evolution of Flute Art: From Archaic Musical Traditions to the Present	218
<i>Guo Liting</i>	Song Creativity as Communicative Insight into the Era: An Example of the Evolution and Influence of Wolfgang Amadeus Mozart’s Vocal Legacy in European Musical Tradition	226
<i>Hodlevskyy V.</i>	Folklore and Jazz Narratives of Transformation and Interpretation Author's Concept of Volodymyr Hodlevskyy in “Introduction and Tokata” Composition	231
<i>Holubov D.</i>	‘Martenaut Waves’ in the Music of the French Avant-Garde Cinematographer of the First Half of the 20th Century (on the example of the creativity of A. Honegger)	239
<i>Ding Zhuxiang</i>	Influence of European Genre Model on Chinese Chamber Instrumental Ensemble with Piano	248
<i>Ladnyi A.</i>	Rebranding of Ukrainian Folk Choral Art in the 21st Century	254
<i>Liu Fan</i>	Choral Art of China: Determination of Composing Creativity, Performance and Education	260
<i>Liu Shanshan</i>	Genre and Style Metamorphoses of German Choral Cantata of 18th-19th Centuries	266
<i>Soshalskyi O.</i>	Film Orchestral Music: Creative Synergy and Production	274
<i>Syun Yi</i>	Exploring the Integration of Chinese Music in Western Musicological Literature: Trends, Gaps, and Multicultural Perspectives	281
<i>Zhu Ziyi</i>	Sonatas of K. Shymanovskyy in Imitation of Biedermeier's Characteristics of Sonats of F. Chopin	287

REVIEWS

<i>Sadovenko S.</i>	The multifacetedness of Ukrainian national culture as a synergy of the uniqueness and diversity of regional loci: individual ontological chronotopes of being. Review to the book edited by Doctor of Art Studies, Professor H. Karas "Creative life is like a drop of dew"	293

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ
КАДРІВ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3'2024

Редактор *О. І. Бугайова*
Редагування англomовних статей, анотацій і транслітерації *О. Б. Рубчак*
Комп'ютерна верстка *А. С. Терещенко*

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, каб. 210
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
<https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf>

Здано до набору 05.09.2024. Підп. до друку 12.09.2024. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 35,10.
Облік.-вид. арк. 32,39. Наклад 300 прим.